Universidade de São Paulo

Faculdade de Educação

Juliana Radaelli

O Sujeito e a Ficção da Escrita -

Uma articulação entre Psicanálise, Literatura e Educação

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Educação junto à Área da Pós-Graduação, Psicologia e Educação, da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, sob a orientação da Profa. Dra. Leny Magalhães Mrech.

**São Paulo
2007**

O Sujeito e a Ficção da Escrita –

Uma articulação entre Psicanálise, Literatura e Educação

Banca Examinadora

São Paulo, ____ de _____ de 2007.

Dedicatória

Ao meu pai, Rubéns, pelo pensamento.

À minha mãe, Clódia, por abrir as portas do desejo de saber.

À minha irmã, Bruna, pelas leituras de Clarice.

Ao meu irmão, Eduardo, pelo apoio.

Ao Tiago, pelo amor.

Agradecimentos

À Professora Doutora Leny Magalhães Mrech, por ter me acolhido já na metade do percurso de mestrado, agradeço por suas leituras atentas, por suas indicações e sugestões. Agradeço também pelos momentos que me fizeram buscar e construir um saber que não havia antes e por sua exigência no momento em que estava difícil de me concentrar. Agradeço por ter sido sua aluna.

À Professora Doutora Rosa Iavelberg, por sua sensibilidade e compreensão ao perceber que meu desejo tinha outra direção, pela sua disposição em me ouvir falar em Psicanálise.

Ao Professor Doutor Nelson da Silva Junior que, sem saber, contribuiu muito para a construção teórica desta dissertação.

Às amigas Marisa, Tânia e Jaqueline, pela interlocução constante, pelas discussões e pela amizade que nasceu.

Aos participantes de grupo de estudo NUPPE, pelas discussões e contribuições fundamentais para a realização deste trabalho.

Aos amigos Simone e Renato, Paula e André, Lisandra e Rodolfo, por me fazer sentir em casa, mesmo tão longe dela.

Não entendo. Isso é tão vasto que ultrapassa qualquer entender. Entender é sempre limitado. Mas não entender pode não ter fronteiras. Sinto que sou muito mais completa quando não entendo. Não entender, do modo como falo, é um dom. Não entender, mas não como um simples de espírito. O bom é ser inteligente e não entender. É uma benção estranha, como ter loucura sem ser doida. É um desinteresse manso, é uma doçura de burrice. Só que de vez em quando vem a inquietação: quero entender um pouco. Não demais: mas pelo menos entender que não entendo.

Clarice Lispector, *A descoberta do mundo*, 1996.

Resumo

Este trabalho tem por objetivo verificar possíveis respostas singulares para a leitura/escrita, diante da queda de saberes universalizantes e de padrões sociais até há pouco vigentes, em virtude da perda de diretrizes claras e do conseqüente nascimento de um sujeito desamparado *na/da* própria linguagem, que não sabe mais o que é certo ou errado nem responde a questões básicas de sua vida, como: quando casar, que curso fazer, que família construir. Acreditamos que uma possibilidade de construção do novo (des)caminho esteja na articulação entre Psicanálise, Educação e Arte, mais especificamente, a arte literária, pois essa encontra-se vinculada à construção de teorias psicanalíticas a tal ponto que Freud e Lacan recorreram à Literatura para estruturar as bases do seu pensamento. Para atingir esse objetivo, percorremos os estudos de Freud e Lacan em busca de um melhor entendimento da palavra e, no último ensino desse, considerado seu estudo mais abstrato e inquietante, vislumbramos uma aproximação do real e da impossibilidade de se ter acesso ao saber total. E, diante do vazio radical que se percebe, é permitido ao sujeito contemporâneo desamparado criar sua própria estética, seu estilo. Nessa medida, a escrita de Clarice Lispector aponta como exemplo da construção de um estilo singular, a sugerir uma possível educação mais criativa e com mais respeito à singularidade de cada um, para que o ato de leitura/escrita seja compreendido como meio de comunicação e de transmissão não de saberes absolutos, mas de saberes que se tecem a partir da história pessoal de cada leitor/escritor.

Palavras-chave: palavra; Psicanálise; Clarice Lispector; Sigmund Freud; Jacques Lacan; leitura/escrita.

Abstract

This work aims to verify possible answers to the reading/writing, related to the fall of the universal knowledge and the social patterns that were good until some time ago, due to the loss in clear directions and the following birth of a person helpless in his own language, that can't distinguish the right from wrong, neither answer the basic questions in life, such as: when get married, what course should do, what family built. We believe that the possibility of the construction of the new way lays in the articulation between Psychoanalysis, Education and Art, more specifically, the Literary Art, because that is attached to the psychoanalytic theories building so by Freud and Lacan, which appealed to Literature to structure the basis of their thought. In order to reach this objective, we looked over Freud's and Lacan's studies, searching for a better comprehension of the word, and, in his last teaching, considered his more abstract and disturbing work. And, facing the radical emptiness that is noticed, it's allowed to the actual helpless person to create his own esthetic, his own style. This way, the singular writing of Clarisse Lispector points out the universal model, and, at the same time, as an example of building a singular style, suggesting a possible education more creative and that respects the individuality of each one, so that the reading/writing act can be understood as a communication and transmission not of absolute knowledge, but from the knowledges that come up from the personal history of each reader/writer.

Key-words: word; Psychoanalysis; Clarice Lispector; Sigmund Freud; Jacques Lacan; reading/writing.

Sumário

Introdução.....	10
CAPÍTULO I – Psicanálise, Arte e Literatura.....	22
1. A Viena de Freud na Virada do Século XIX e o Nascimento da Psicanálise–Entre o eu da razão e a exaltação do Eu da emoção e da criação	22
1.2 Freud e Schinitzle – Entre a Ciência e a Estética	31
1.3 A Arte de Freud a Lacan – A Passagem do Imaginário ao Simbólico	34
1.3.1 Na Direção do Real.....	42
1.4 A Literatura na Psicanálise – Freud e o Estranho.....	53
CAPITULO II – A Modernidade e o Fracasso da Ordem Imaginária –	58
O Encontro da Psicanálise com o Indizível	58
2.1 A Crise do Sujeito da Razão e a Emergência do Sujeito da Estética	60
2.2 O Sujeito Desamparado na Linguagem – O Sujeito Dividido.....	65
2.3 A Palavra como Condição de Criação – Nomear o que Não Existe.....	70
CAPÍTULO III – A Pesquisa	82
3.1 Considerações Iniciais	82
3.1.2 O Objeto e o Método	84
3.1.3 A Interpretação do Texto Literário e a Interpretação na Psicanálise – Uma Interpretação Descompleta	92
3.1.4 A Crítica Literária e a Psicanálise	99
3.2 A Literatura Moderna	107
CAPÍTULO IV – Clarice Lispector e <i>O amor e a paixão segundo G.H.</i> – A (des)construção do sujeito	115
4.1 O Estilo de Clarice.....	115
4.2 A Escrita de Clarice – Uma Escrita do Feminino?.....	123
4.2.1 O Feminino e a Psicanálise.....	126
4.3 A <i>Paixão Segundo G.H.</i> – Nos Desfiladeiros das Pulsões	130
4.3.1 A Constituição do Sujeito e a Formação do Eu.....	138
4.4 O Fracasso da Linguagem – O Encontro com o Indizível.....	147
4.5 O Texto Disseminado	156

CAPÍTULO V – A Estética e a Educação	162
5.1 Saber e Transmissão	165
5.2 O Texto Inconsciente.....	169
5.3 A Escrita Literária – O Ato de Escrever e o Ato de Ensinar	175
Considerações Finais	181
Referências Bibliográficas.....	184

Introdução

Às vezes, tenho a impressão de que escrevo por simples curiosidade intensa. É que, ao escrever, eu me dou as mais inesperadas surpresas. É na hora de escrever que, muitas vezes, fico consciente de coisas, das quais, sendo inconsciente, eu antes não sabia que sabia.

Clarice Lispector, "Sobre escrever". In: *A descoberta do mundo*, p. 254.

Nessa Introdução, trago alguns recortes do que desenvolvo neste trabalho, a partir de um encontro singular meu com a leitura dos textos de Clarice Lispector. Essa leitura provocou-me impacto e proporcionou minha aproximação da Psicanálise, uma outra paixão.

Esses encontros significam que esta dissertação se fez através de um percurso construído por meio de leituras que, ao serem experimentadas, me produziram novas maneiras de pensar a vida, o sujeito e o mundo.

Desta forma, busquei tecer a análise dos processos, nos quais, o sujeito na leitura das narrativas literária e de sua aprendizagem se vê envolvido irremediavelmente, pois revelam uma experiência aguda dos atos de ler e de escrever no que tange à tópica do sujeito. Meu interesse aqui é o de ressaltar os efeitos inesperados produzidos pelos atos da leitura e da escritura.

O leitor é impactado em seu próprio corpo pelo ato da leitura, atingindo-o de maneira involuntária e inconsciente no tocante à sua escritura interna e desconhecida e, com essa abordagem, nos deparamos com uma preocupação quanto à transmissão do saber e aos impasses sofridos hoje na/pela Educação. Essas preocupações conduzem os destinos do inconsciente a adquirir grande importância na atualidade.

Com o conceito de inconsciente, o ato de ler e o ato de escrita podem ser ampliados do lugar a ele destinado na contemporaneidade, o lugar de comunicar. Para tanto, consideramos o fato de, apenas após a aprendizagem da leitura, o mundo pode ser representado de muitas formas e, assim, o sujeito passou a significar o mundo por meio de sua capacidade de representá-lo – e a representação é uma característica fundamental da leitura, seja essa qualificada como narrativa literária, história ou como textos do cotidiano. As leituras apresentam também a característica de identificar e de tornar conhecidas culturas diferentes e são, assim, padrões que visam a comunicar.

Entretanto, ao seguir o percurso da Psicanálise, cruzando os destinos do inconsciente, percebemos que o ato de ler/escrever não corresponde apenas a uma função comunicativa, que transmitem apenas saberes absolutos, verdades universais e iguais para todos, mas, ao contrário, percebemos a multiplicidade de saberes que vão sendo construídos pela subjetividade dos sujeitos e tecidos pela história pessoal de cada um.

Comumente, os estudos nessa área visam a identificar os sujeitos por meio de imagens cujo objetivo é explicar o coletivo em detrimento da individualidade de cada um, mas nossa intenção aqui é a de elaborar a análise dos processos do sujeito em relação à leitura/escrita como uma possibilidade de questionamento e de transformação para cada sujeito especificamente.

A leitura tem seu próprio ritmo e esse depende de cada leitor, pois não está submetido a nenhuma aprendizagem nem a qualquer teoria da comunicação: a leitura ocorre num espaço singular e de liberdade entre o livro e a subjetividade do leitor e está relacionada à escritura inconsciente de cada autor.

Analiso neste trabalho algumas questões do sujeito leitor/escritor por meio de uma aproximação da Literatura, da Psicanálise e da Educação, tendo como ponto de

articulação o sujeito diante dos textos literários. E tal enfoque aponta para o objetivo de refletir sobre os processos vividos pelo sujeito quando esse se propõe a ler ou a escrever.

Obviamente, tenho uma clara noção das conseqüências da revolução nos meios de comunicação de massa – com o aumento progressivo e vertiginoso em curso desde a década de 50 – os quais mostram o acelerado crescimento da cultura da imagem, sobretudo, por meio do computador e dos meios audiovisuais, mas, ainda assim, eu me senti disposta a estudar a leitura e a escrita. E, para tanto, escolhi duas obras da escritora Clarice Lispector: o romance *A paixão segundo G.H.* e o conto *O amor*.

A partir dessa escolha, surgiu para mim esta questão: o que é ler/escrever nos dias de hoje? Qual é a validade dessa forma de expressão? Minha leitura da situação é a de que está em crise a cultura do argumento, da dúvida e da interpretação silenciosa possível a partir da leitura, em oposição à cultura da imagem.

Nesta pesquisa, pude observar como a literatura é importante para a construção da teoria psicanalítica e o modo como Freud utilizou esse recurso para sustentar suas idéias. E, além da dimensão social que a leitura comporta, existe também um registro particular do sujeito com o texto, do qual surgem inúmeras possibilidades de interpretações: o leitor, ao se aproximar do texto, imprime nele algo da sua singularidade e produz novos sentidos sobre o texto já escrito.

E, se a leitura produz novos sentidos, o leitor não passa em branco diante de uma escrita. É assim que exemplifico a leitura desconcertante dos textos de Clarice Lispector. Suas páginas, cheias de sinais gráficos, passam a apontar para um novo sentido, secreto e mobilizado pela história singular de cada leitor, ou seja, pelo seu desejo e lhe permite um conhecimento de si mesmo, antes desconhecido. Entra, assim, em jogo a subjetividade de cada um diante do mesmo texto.

Dessa forma, percebe-se uma dimensão de ruptura provocada pelo texto, pois a leitura pode desarticular os sentidos estabelecidos e produzir novas articulações. Ao mesmo tempo em que o leitor é desconstruído momentaneamente pela leitura, ele se reconstrói. E o texto de Clarice permite que o leitor entre em uma viagem vertiginosa para criar uma nova consciência de si.

Isso porque, com o impacto surpreendente, o leitor interrompe bruscamente a leitura e entra em suspensão. Com isso, é conduzido para uma posição de 'fantasmar' e de refletir sobre o que aconteceu, para poder retornar à leitura logo em seguida. Nesta retomada, a continuidade temporal se restabelece e o eu do leitor se recompõem novamente. Enfim, se restabelece um retorno do leitor sobre si mesmo, que é o correlato do seu retorno para a seqüência narrativa do texto. (BIRMAN, 1996, p. 57).

A leitura permite que possamos nos perder de nós mesmos para, depois, nos reencontrarmos. E, bem sabemos, não é toda escrita que possibilita essa ruptura, mas apenas, alguns fragmentos de passagens de um texto que entram na circulação desejante da singularidade do leitor. É para esse encontro singular com a história de cada um que este trabalho pode ser conduzido.

Esta dissertação parte do envolvimento de Freud com a Arte e, mais especificamente, com a Literatura. Para tanto, percorri a arte do século XX, por meio da escuta atenta de Lacan, para chegar à construção da noção de sujeito contemporâneo, um sujeito criador de sua própria história. Essa história que fala de vidas comuns e singulares. Os textos se apresentaram múltiplos, disseminados e passíveis de várias interpretações. Usei o exemplo de uma mulher do século XX, Clarice Lispector, porque escreve sobre algo muito íntimo e particular de si mesma, para poder chegar ao último capítulo e amarrar três conceitos: Arte, Educação e Psicanálise.

O Capítulo I desta dissertação recebe o nome de *Psicanálise, Arte e Literatura* e, nesse, procuro falar da relação do Pai da Psicanálise, Sigmund Freud, com a Arte, pois percebi que a teoria psicanalítica é recheada de citações sobre a arte e os artistas.

A cidade de Freud, Viena, foi o cenário propício para o desenvolvimento de todas as formas de arte então privilegiadas: arquitetura, música clássica, artes plásticas e literatura. Freud, embora não participasse dos círculos e dos salões onde se pensava e se discutia sobre arte naquele momento, foi também por ela influenciado e, assim, influenciou o “novo homem” dessa época.

Sua relação com a Arte foi, de uma certa forma, ambígua, pois ele oscilou, durante todo o percurso da construção de seu aparato teórico, entre o fascínio e o horror para com os artistas. Não por acaso, Freud queria ter sua teoria aceita pelo rigoroso selo da ciência e, para alcançar seu intento, essa não poderia se transformar em um mero romance literário.

A arte do século XX traz consigo uma nova forma de pensar e de ser e seus principais representantes têm na Psicanálise um ideal. Breton, Salvador Dalí e os demais surrealistas acreditavam na arte como a expressão do inconsciente. Por esse motivo, termos como *escrita automática* estão diretamente ligados àquilo que esses artistas entenderam sobre Psicanálise. Nesse período e a partir desse caldo cultural, surge a psicanálise lacaniana.

Exponho nesse Capítulo alguns exemplos de como Freud e, posteriormente, Lacan usaram textos literários para sustentar suas teorias. Procuro mostrar também neste Capítulo como a Arte – e, mais especificamente neste caso, a Literatura – está relacionada aos demais eventos de seu tempo.

O Capítulo II é chamado *A Modernidade e o Fracasso da Ordem Imaginária – O Encontro da Psicanálise com o Indizível* e tem o objetivo de situar os passos determinantes do pensamento moderno e de sua conseqüente crise.

Para entender o momento presente, foi necessário voltar ao passado, numa retomada sobre os direcionamentos da modernidade e sobre a construção do sujeito contemporâneo. Sujeito esse desamparado na linguagem.

A modernidade foi uma tentativa de ordenar o uso da razão, porque o homem havia perdido sua sustentação divina, ou seja, havia perdido a crença na palavra de Deus, a qual determinava seu destino. A essa falta que se abre, é necessário preencher com alguma coisa e surge a razão: o homem passa a se sustentar por meio de seu pensamento. Descartes foi o principal teórico da modernidade, por instituir a certeza do pensamento, no local onde havia a dúvida.

Na virada do século XIX para o século XX, emerge a Psicanálise, teoria que veio questionar essa crença na razão, na qual, a modernidade tentava ainda se agarrar. E, enquanto a modernidade se sustentava a partir de uma ordem denominada pela Psicanálise de *pai-orientada* – porque se pautava por padrões e diretrizes bem definidas –, a teoria psicanalítica veio subverter esse homem da razão, da consciência, o qual pensava saber sobre si. A Psicanálise apontava – e aponta ainda – para aquilo que é estranho a nós mesmos, para o ser existente mesmo onde não pensamos em encontrá-lo, pois, para a Psicanálise, há algo para além da consciência e da razão: o inconsciente, em Freud, e o real, em Lacan, determinam a lógica seguida nesta dissertação.

O Capítulo III, chamado *A Pesquisa*, aborda o enfoque metodológico adotado nesta dissertação. Para tal fim, parto da perspectiva da Psicanálise articulada à crítica literária, a qual, neste trabalho, se diferencia de outras formas de crítica que consideram o

consciente e o mensurável. O método escolhido encontra-se além dos dados visíveis e determinados e, por esse motivo este trabalho se foca no inconsciente, pois o objeto de estudo não está inteiro à espera de ser decifrado, porque é um objeto a ir sendo constituído, formando configurações reversíveis.

Dessa forma, constatei que a análise do texto literário se aproxima da análise psicanalítica, pois, ao invés de buscar o conteúdo recalcado, possibilita a criação de novos modos de pensar a partir de novos destinos para a pulsão.

O texto literário, ou o texto de outros conteúdos, é trabalhado neste capítulo como um texto a disseminar múltiplos sentidos. Diferentemente daquele texto portador de uma única verdade, trata-se aqui de um texto em busca de possibilidades de outros sentidos a serem então articulados.

O Capítulo IV, *Clarice Lispector – O amor e a paixão segundo G. H. – A (des)construção do sujeito*, traz a história de uma mulher e escritora do século XX, Clarice Lispector. Escolhi essa autora por sua história e pela sua escrita, as quais representam todas as dúvidas do sujeito contemporâneo, e também, pelo impacto inquietante provocado em mim.

Os textos de Clarice Lispector costumam *enganar* o leitor, pois se apresentam com um vocabulário relativamente fácil, pois ela apresenta-se com imagens voltadas frequentemente para plantas ou descrições da vida diária de algum personagem, como se fossem coisas triviais. E, quando o leitor passeia despreocupadamente e sem grandes problemas pelo texto, depois, em poucas linhas, ele é *jogado* sem dó nem piedade num mundo onde o insólito invade o cotidiano mais banal de qualquer homem ou mulher, como qualquer um de nós.

G.H. é atirada para um mundo sem forma, desconstruído, após a visão de uma barata no quarto da empregada; e Ana *se parte* como os ovos se quebram, quando o motorista dá a partida no ônibus, após ter visto um cego mascando chicletes.

Os pequenos detalhes do cotidiano detonam as construções simbólicas e culturais de seus personagens, deixando à mostra o limite tênue entre mundos e fronteiras, entre o *eu* e o *não-eu*, entre o conhecido e o não-sabido – a forma e o disforme nesse limite onde a palavra não consegue dizer, onde há sempre um resto que escapa a qualquer significação.

Será que Clarice se refere a um real, no qual a palavra não consegue dizer? Diante desse fato, será que ela conseguiu criar um estilo, uma amarração para suportar sua condição angustiante de desamparo? Podemos nós também criar nossas respostas singulares diante de nossa predestinação: a pós-modernidade?

No Capítulo V, pretendo articular Psicanálise e Educação, buscando, mais especificamente, situar os atos de leitura e de escrita no processo de aprendizagem. Para chegar a esse objetivo, me aproximei da crítica literária e do enfoque lingüístico, com o intuito de precisar e de bem situar o conceito de leitura/escrita, tendo como critério a aproximação dos autores consultados com a teoria psicanalítica. A Psicanálise, neste caso, nos proporcionou a possibilidade de ampliar a noção de leitura/escrita, levando em conta a manifestação do inconsciente nesse processo.

A influência da Psicologia aplicada à Educação, apoiada em idéias biológicas e médicas, determina o certo e o errado. A partir dessa determinação, proliferam métodos de avaliação e teorias desenvolvimentistas, de tal modo que, mesmo as teorias mais libertárias em Educação, não conseguem acompanhar a organização do pensamento de cada criança, pois acreditam na uniformidade da maneira como as crianças aprendem.

Assim, dentro do processo de leitura/escrita, está excluída a relação da criança com o texto, pois se espera simplesmente que ela reduza sua atuação às tentativas de adivinhar o que o professor quer que ela entenda, mantendo-a presa desse modo a uma suposta verdade: o saber válido é apenas o do professor. Nessa situação, o professor ensina a leitura e a literatura, *depositando* informações e conhecimentos na criança, sem se ater ao que é próprio dela, àquilo que ela pode ir descobrindo gradativamente em seu ato de ler.

Barthes (1987) questiona: o que é ler? Como ler? Por que ler? E indaga se já nos aconteceu de levantarmos a cabeça durante a leitura, com um olhar que vai além do significado do tema e da inteligibilidade do texto. O ato de refletir sobre essas questões nos leva a voar, imaginar, ir além das idéias lidas e deixar que as recordações e os recortes do cotidiano invadam o texto durante o ato de ler.

Dessa forma, as leituras nunca serão as mesmas e, por mais que as páginas do livro o sejam, pode-se constatar, quando se lê um livro pela segunda ou pela terceira vez, que ele é sempre diferente. Ainda que seja o mesmo livro, algo do leitor fica depositado ali, possibilitando exclusões e acréscimos no material bruto. E, se é possível afirmar que não é possível a diferentes sujeitos lerem livros do mesmo modo, é verdadeiro afirmar que alunos de uma mesma sala de aula não leiam igualmente o mesmo livro, pois não é provável que compreendam igualmente o texto – uma leitura será sempre única e múltipla para cada leitor.

No processo de leitura/escrita, o sujeito pode alternar momentos de aquisição de saber do texto e de si mesmo, quando consegue se questionar e se transformar com o que leu. Desse modo, aprender a ler/escrever é um processo que pode ir além do ensino da gramática e das diferentes escolas literárias: pode-se ir além do valor denotativo do texto e

entrar na tessitura da linguagem, em sua rede de significância, ou até ir além da significância, passear pela ordem do real, como ensina Lacan.

Somente por meio dessas rupturas de sentidos, o novo e a criação podem emergir, quando processados pelas palavras que portam em si a capacidade de dizer e organizar, mas também, de propiciar implosões e explosões. Sobre a linguagem, Lacan aprofunda a contribuição de Freud, ao defender sua constatação de que o inconsciente, como uma linguagem, possibilita a ruptura com o sentido.

Os mais recentes trabalhos de Lacan vão além da dimensão imaginária e simbólica do sujeito e refletem o registro do real, naquilo que a linguagem fica marcada pelo gozo e pela *alíngua*. Trata-se de um registro que não se permite a significação e amplia o sentido da linguagem para além da comunicação. A linguagem, assim concebida, serve para evocar e essa função traz a possibilidade de (re) inventar os saberes.

Partindo dessas idéias, a escola pode se ocupar com a construção de um sujeito pensante, ao escutá-lo como um sujeito que tem anseios e desejos em seu processo de aprendizagem. Mais do que transmitir informações a serem acumuladas, o professor pode tecer relações com seus alunos, de modo a lhes permitir mediar a construção de saberes e valores.

A Literatura, como objeto deste trabalho, pode se transformar numa explosão de sentidos e liberar a palavra de sua significação, resultando em um fazer criativo do sujeito na escola e permitindo que o aluno possa construir seu processo de pensar, questionar e criticar.

Assim concebido, o texto pode ser trabalhado em um novo contexto, sendo articulado ao conceito de real e lhe permitindo uma ultrapassagem para além do sentido e da identificação. É possível ver na clínica psicanalítica um fenômeno se realizar: a

tendência, mesmo que seja conflituosa, do sujeito em repetir sempre igual aquilo que lhe ocorreu em sua história, fato denominado sintoma.

Essa organização significativa paralisa o sujeito em determinados tipos de gozo e permanece para o analista e para o sujeito como enigmas, sobre os quais, o analista fará sua intervenção. Entretanto, no contexto da leitura/escrita, como identificar esses movimentos identificatórios?

É possível lidar com o texto sem a consideração de uma leitura universalista, deixando que os significantes se relacionem com outros significantes e permitindo o surgimento dessa relação com outras possibilidades de significação e criação. Essa articulação vai proporcionando à criança leitora uma rica tessitura, realizada por metáforas e metonímias.

Esta dissertação se propõe a articular a Educação com seu próprio limite, ou seja, com a sua própria castração e, assim, permitir a criação de algo num espaço onde não há um saber prévio e determinado por padrões. Diante da universalização do mercado e dos discursos vigentes em nossa sociedade, abre-se aqui um espaço para respostas singulares de cada sujeito.

Entretanto, é importante lembrar aqui: respostas singulares, como modo de criação, são possíveis somente no momento em que o sujeito pode abrir mão de um sonhado gozo absoluto e assumir sua condição de sujeito desamparado que precisa criar parcialmente contornos para sua vida. O sujeito é constituído por forças pulsionais e a inscrição dessas pulsões em seu universo simbólico não se realiza completamente.

Diante dessa angústia, o sujeito pode se proteger dessa condição colando-se em um outro, por meio de um discurso, e se inscrevendo no registro da servidão, sustentado

pelo seu masoquismo ou viver sua liberdade, mesmo com angustia, inventando a cada momento novas maneiras de ser.

A experiência analítica diz respeito a essa (des)falicização e à queda do narcisismo, já que permite ao sujeito a construção de um discurso singular sobre o mundo e proporciona a perda na crença dos enunciados universais. Assim, o sujeito pode descobrir outras maneiras de gozo até então desconhecidas – a essa possibilidade podemos denominar experiência de criação.

Por esse viés, a Psicanálise pode se aproximar da experiência estética, de modo a construir um estilo para si, pois todo estilo é marcado pela singularidade, pela particularidade e pela especificidade.

Espero ter conseguido apontar aqui os caminhos seguidos para a construção desta dissertação. Longe de apontar para um universal, esse trabalho diz respeito a uma leitura singular a ser compartilhada com o leitor.

CAPÍTULO I – Psicanálise, Arte e Literatura

*A mim, causa singular impressão
que minhas histórias clínicas carecem,
por assim dizer, do severo selo da ciência,
que apresentam mais um caráter literário.*

Sigmund Freud, *Estudos sobre a histeria* (1893-1895).

1. A Viena de Freud na Virada do Século XIX e o Nascimento da Psicanálise— Entre o eu da razão e a exaltação do Eu da emoção e da criação

Se o objetivo deste trabalho é a análise do texto literário e sua articulação com a educação, esclareço inicialmente como o texto literário está presente desde os primeiros esboços da Psicanálise.

Farei aqui um breve histórico cultural da relação de Freud e Lacan com a arte e do modo como a Psicanálise influenciou e foi influenciada pela arte, justamente nesse momento de transição do ser da razão para o ser da criação.

Para que se compreenda um pouco melhor a obra freudiana e lacaniana em sua relação com a Arte, é preciso articulá-las ao período histórico que se encontram. O cenário para essa articulação é a Viena da virada do século XIX e as grandes transformações culturais e científicas havidas, em meados do século XX.

Freud nasceu em Freiberg, na Moravia, hoje conhecida como Příbor, em 6 de maio de 1856. Aos quatro anos, mudou com a família para Viena e é nesse lugar de grande efervescência cultural que ele criou e desenvolveu toda a teoria do que seria o desvelamento da alma humana, a que chamou de Psicanálise.

Nessa época, grandes transformações ocorriam em todos os campos do pensamento, nas artes, na arquitetura e nas ciências. Situar a criação freudiana em seu

período específico não significa transformá-la num subproduto da cultura, mas compreender quais eram as questões que estavam surgindo junto com as mudanças da época.

Freud é um pensador de um período quando aconteciam grandes transformações no pensamento ocidental, na virada do século XIX para o século XX, e Viena foi o berço de todas essas transformações: dos estilos clássicos da música, da Psicologia, da Filosofia, para o surgimento do Positivismo e, junto com ele, o despontar da Psicanálise, da arquitetura moderna e da música atonal. E todo esse movimento, ao invés de inscrever seu nome como um estilo e com regras próprias, deixou apenas um traço de ruptura que não passou despercebido.

Essa ruptura foi nomeada por seus autores como “secessão”. A palavra é significativa: não se trata nem de revolução e nem de independência, mas antes de um tipo de guerra civil. O espírito entrava em dissidência com ele mesmo. O cubismo na França, o futurismo na Itália e o suprematismo na Rússia tinham entrado no século XX como conquistadores, com um otimismo robusto. A modernidade vienense o aborda com ceticismo, ironia e inquietude. (CLAIR, 1986, p. 5).

A modernidade vienense, como foi chamada, foi o ponto de partida para esse novo estilo, assentado pela idéia de que o homem não era mais dono de sua própria casa, fazendo a razão tornar-se deslizante e frágil.

Por sobre o portal de seu edifício, a Secessão anunciou seus objetivos: À arte sua liberdade, à época sua arte. Mas ninguém sabia qual o sentido concreto que teriam. Renovação cultural e introspecção pessoal, identidade e refúgio da modernidade, verdade e prazer – os componentes dos manifestos da Secessão sugeriam muitas possibilidades contraditórias compatíveis apenas em um único sentido: sua rejeição comum das certezas do século XIX. (SCHORSKE, 1988, p. 211-2).

A modernidade vienense, termo traduzido do alemão *Wiener Moderne*, floresceu entre os anos de 1890 a 1910 e pretendia instaurar uma cultura de oposição às luzes em solo próprio.

Nesse ambiente, Freud deu seus primeiros passos na construção de sua teoria e da exploração da mente humana e inaugura uma nova Ciência que se sustenta na observação direta de fatos empíricos para a obtenção de leis gerais, transformando-se numa nova teoria e numa nova forma de investigação humana.

A leitura da Viena do final do século XIX deixou-me fascinada pela grandiosidade cultural e artística então em franco desenvolvimento àquela época e demorou muito tempo para ser absorvida em outros lugares. Viena foi, na virada do século XIX para o século XX, o que Nova Iorque veio a ser nos anos 1940 do último século.

A necessidade de conhecer o homem além de suas convenções e padrões sociais estabelecidos pela cultura e de mergulhar no desconhecido e surpreendente íntimo de cada um, como as pulsões, a sexualidade e a morte, foi a motivação que uniu pensadores e artistas, como Freud, Mahler, Schieler, Schinitzler, dentre outros.

Multiplicidade, plasticidade e indeterminação são palavras que surgem quando pensamos sobre a modernidade e, sobretudo, sobre a modernidade vienense, na qual, as certezas sobre o homem sustentado por idéias que pareciam até então sólidas se transformam em algo que desliza para o campo das incertezas, dos conflitos, do “eu” que perdeu seu lugar central e passou a ser apenas um coadjuvante no “teatro mágico” da vida.

Esse ceticismo quanto à magnitude do eu é evidente nas manifestações de artistas e intelectuais. E, assim aconteceu também com a literatura, que substituiu a descrição do mundo externo, conhecida como Naturalismo, por uma forma de verdade sentida individualmente, uma verdade que passou a ser subjetiva e individualizada. E, a partir dessa

nova forma de pensar, a sociedade se direcionou para a investigação sobre os mistérios da alma humana.

Após a crise de identidade provocada pela Revolução Francesa, devido à emancipação do indivíduo na ordem política e social, a modernidade vienense resgatou o indivíduo e a subjetividade como ponto central de sua cultura.

Como contraponto de uma visão racionalista e empirista do século XVIII, a qual reduzia o *eu* a um simulacro de verdade pré-fabricada, a modernidade vienense foi a exaltação da obscuridade do *eu* e da emoção criadora.

O *eu* passou a ser visto em sua fragilidade e obscuridade características e essas peculiaridades o colocam em lugar de honra como fundamento da criatividade. Dessa forma, diante da falência da identidade, a modernidade vienense buscou afirmar o *eu* da criação, “*a força criadora se caracteriza como irracional jubilação do desgoverno e da despersonalização*” (NERI, 2005, p. 45). A crise da identidade privilegia a criação.

Nesse ambiente de ruptura e de grande produção cultural, surge a Psicanálise, numa época em que os artistas exaltavam o homem e suas paixões. Mesmo vinculada por uma forte filiação científica, a Psicanálise não teria surgido em outra época, pois sua investigação é carregada por um profundo questionamento sobre a perda do poder da razão.

A Psicanálise, desalojando o ser da razão da consciência e de seu lugar central na vida psíquica, instaura o sonho, a ilusão do *eu* e seus conflitos. O estudo de tudo o que não era racional e objeto da Ciência.

Diante da fragilidade do *eu*, enunciada pela modernidade vienense,

Freud vem dar o golpe de misericórdia a qualquer possibilidade de reconstrução de uma identidade menos frágil: à noção de individualidade, bem como à noção ilusória de identidade, ele vem contrapor o conceito de identificação para

expressar a impossibilidade de uma identidade estável e permanente. (NERI, 2005, p. 48).

E, assim, o *eu* se torna maleável e móvel, fruto de uma série de identificações.

Muitos biógrafos observam que Freud não participava das inovações artísticas de Viena nem da elite cultural nem freqüentava os salões onde os intelectuais se reuniam. Lugares em que se encontravam artistas e intelectuais, como os escritores Hugo Van Hofmannsthal, Arthur Schnitzler, Karl Kraus, Stefan Zweig, o filósofo Wittgenstein, músicos como Gustavo Mäller e Arnold Schoenberg, além de artistas plásticos, como Gustavo Klimt e Egon Schiele.

Em termos de arte, Freud, realmente, gostava muito de sua coleção de estatuetas antigas: gregas, romanas e egípcias. Existem, entre os estudiosos de Freud, duas correntes opostas: para Peter Gay, o pai da Psicanálise estaria além de seu contexto cultural, muito mais ocupado com a mente humana – e com a sua própria – do que com os movimentos intelectuais.

Gay pertencia a um pequeno grupo de amigos, quase todos de origem judaica, que se dedicavam ao estudo da medicina. E a Viena frenética e inquieta é, segundo Gay, uma construção reducionista fabricada pelos historiadores. Essa leitura sustenta a idéia de que Freud é um pensador genial independente de seu tempo, “[...] Freud vivia muito menos na Viena austríaca do que em sua própria mente.” (GAY, 1989, p. 6).

Octave Mannoni segue a mesma corrente de Gay, situando Freud como um pensador que está além de seu tempo, na contracorrente do pensamento moderno e, daí, seu caráter de criador genial e o fato de que “sua descoberta faz parte do que batizamos com o nome de modernidade. Nada tinha de ‘moderna’ quando emergiu.” (MANNONI, 1994, p. 20).

Dessa forma “as questões que Freud formulou foram as que a época não cogitava formular (ou teimavam em ignorar, quando elas se lhe apresentavam). [...] ele fez a história, mais do que foi feito por ela, situou-se de modo inverso ao do adepto da modernidade” (idem, ibidem).

Para Renato Mezan (1982), a obra freudiana está ligada diretamente ao homem que foi Freud e ao contexto em que ele se encontrava: sua condição de judeu, morando numa cidade anti-semita e sua atuação científica, numa época que se privilegiavam os artistas. Dessa forma, sua obra estaria ligada ao seu próprio inconsciente, à sua própria vida, a seus amores e a seus conflitos.

A psicanálise é, pois, contemporânea desta transformação fundamental, a princípio limitada a poucos círculos de iniciados, mas que no decorrer do século XX alcançará milhões de pessoas em vários continentes. O curioso é que Freud, apesar da profunda afinidade de seu trabalho com este conjunto de modificações, permanece inteiramente à margem dos grupos em que ela se efetiva. Não conhece os artistas e escritores que a realizam, não sofre sua influência nem os influencia. E, no entanto, é impossível negar a afinidade entre sua disciplina e a atmosfera destes anos. (MEZAN, 1982, p. 43-4).

Freud permaneceu à margem desse circuito freqüentado por intelectuais e artistas de seu tempo, mas criou uma teoria que, em muitos aspectos, se assemelha às produções desses artistas. A diferença entre eles é que, enquanto esses utilizavam a obscuridade da mente, os conflitos psíquicos a sexualidade e a morte como formas de expressões criativas, Freud transformou esses mesmos conteúdos em ciência. Essa matéria constitui para ele “problemas científicos. Não se trata de exprimir o inefável, mas de estabelecer correlações, de descrever fenômenos, de procurar leis a que elas obedecem.” (MEZAN, 1982, p. 44).

Outro pensador que oferece contribuição importante para se entender o pensamento de Freud é Bruno Bettelheim, em seu artigo *A Viena de Freud* (1991). Para ele,

a Psicanálise existe em razão direta com o que acontecia em Viena. Nessa época, as doenças psíquicas e a sexualidade eram as questões que mais afligiam tanto artistas quanto a aristocracia em decadência e...

[...] as origens dessa singular preocupação cultural remontava à história da própria cidade e, mais particularmente, aos interesses e atitudes que dominavam o pensamento das elites culturais de Viena pouco antes e durante o período em que Freud desenvolveu suas revolucionárias teorias sobre a vida emocional. (BETTELHEIM, 1991, p. 3).

O historiador Schorske, em seu livro “*Viena fin-de-siècle*” (1998), confirma esse fato quando aponta a Psicanálise como uma produção do conjunto de pensamentos que surgiam em várias esferas. Para ele, a Psicanálise é apenas parte de uma grande transformação que ocorria no pensamento ocidental, oriunda do império decadente e dos valores liberais que estavam em crise.

Viena passou por grandes transformações políticas e, com a crise dos valores liberais, nela se estabeleceu um regime constitucional em 1860. Após 20 anos no poder, os liberais tiveram de aceitar novos grupos sociais: camponeses, artesãos, operários urbanos e povos eslavos. Em 1880, esses grupos formaram partidos para enfrentar os liberais e, cinco anos depois, Viena foi tomada pelo partido social-cristão, que governou durante uma década. Os liberais foram esmagados pelo movimento de massa.

A cultura moral e científica da alta burguesia vienense do século XIX era moralista, repressora e mantinha os direitos sociais vinculados às suas leis com rédeas curtas, ainda que acreditassem no progresso social por meio da educação.

A partir da segunda metade do século XIX, ocorreu uma transformação na burguesia vienense, fato que ocasionou uma grande simpatia dos burgueses para com as

artes, substituindo a cultura moralista até então em voga na burguesia austríaca pela “cultura dos sentimentos” (SCHORSKE, 1989, p. 278).

A arte teve grande importância para a transmissão dessa cultura dos sentimentos. A arte aristocrática era caracterizada pelo culto à beleza e à estética, representando a natureza num cenário de alegria e de manifestação da graça divina, uma arte basicamente plástica. Paralelamente, a burguesia austríaca apreciava a arte sustentada pela cultura liberal e pelo culto da razão. A primeira fase de assimilação à cultura aristocrática foi externa e um exemplo dessa passagem foi a construção da *Ringstrasse*, uma avenida com edifícios enormes inspirados, é claro, na ostentação aristocrática.

Muitos judeus participaram ativamente dessa efervescência cultural e científica: eram editores, donos de galerias, empresários teatrais e musicais, escritores, músicos, maestros, pintores e cientistas, entretanto, sem que o sentimento anti-semita diminuísse.

Viena, assim como outras capitais européias da época, tornou-se uma cidade cosmopolita, com avenidas extensas, pontuadas por grandes e modernas construções de prédios públicos e residenciais. Os liberais projetavam seus desejos na construção de monumentos arquitetônicos, uma forma de concorrer com igrejas e castelos do antigo regime.

Viena era o berço da modernidade,¹ com seus cafés, um novo teatro lírico, dois suntuosos museus, a câmara do parlamento neoclássico, a prefeitura neogótica.

¹O termo Modernidade é usado aqui com referência a J. Clair, que nomeou esse período de transformações da virada do século XIX para o século XX de Modernidade Vienense, diferindo da era chamada de Modernidade. O adjetivo moderno, a partir do qual foi forjado, no século XIX, o termo modernidade designa aquilo que pertence a uma época recente. Pode ter o sentido de atual, de contemporâneo e opõe-se a velho, a antigo. A modernidade designa, o fato histórico principal que afeta, no final da Idade Média e na origem do Renascimento, todas as formas de cultura e todas as formas de existência na Europa. A modernidade pode ser descrita como sendo a evolução do homem contra a tradição, a sacralização da sociedade, a submissão à lei natural da razão. A modernidade é obra da própria razão e, portanto, acima de tudo, da ciência, da tecnologia e da educação. Freud provocou um questionamento radical do ideal de homem como ser racional e, depois

E, além da arquitetura, os eventos culturais aconteciam em grande quantidade e variedade, de tal modo que a arte deixa de ser expressão da grandeza aristocrática e passa a ser propriedade dos cidadãos cultos: exposições, espetáculos, operetas e era também palco das frivolidades mundanas e do anti-semitismo velado.

Os burgueses assumiram a arte, encontrando nela uma “válvula de escape” contra o desânimo causado pela queda dos ideais políticos liberais. A arte servia, então, para dar sentido e alimentar o espírito que se via cada vez mais vazio, além de permitir um desenvolvimento pessoal que aproximava a classe média do que antes era exclusividade da aristocracia.

A burguesia, ao tentar absorver a velha cultura aristocrática, acabou por corrompê-la e a arte deixa de ser apenas ornamento para se tornar alimento para a alma: “A catástrofe da ruína do liberalismo metamorfoseou ainda mais a herança estética em cultura de nervos sensíveis, hedonismo inquieto e, muitas vezes, franca ansiedade”. (SCHORSKE, 1989, p. 31). Por um lado, a burguesia absorvia a cultura estética aristocrática e, por outro, caminhava em direção proposta pela cultura liberal-moral-científica.

[...] a burguesia educada se apropriou da sensibilidade estética e sensual, mas sob forma secularizada, distorcida e altamente individualizada. As consequências foram o narcisismo e a hipertrofia da vida de sentimentos. A ameaça dos movimentos políticos de massa emprestou uma nova intensidade a essa tendência já existente, ao enfraquecer a confiança liberal tradicional no seu legado de racionalidade, lei moral e progresso. A arte se transformou de ornamento em essência, de expressão em fonte de valor. (SCHORSKE, 1989, p. 1).

dele, os trabalhos de Michel Foucault puseram em evidência a forma como a modernidade é antinômica da idéia de progresso do bem-estar, sublinhando os processos de alienação gerados pelas sociedades modernas. A decadência da ideologia e das práticas modernistas, nomeadamente na criação estética, deu origem ao conceito de pós-modernidade. A pós-modernidade significa o desaparecimento de qualquer modelo de sociedade, em que os agentes estão virados para si próprios, para a satisfação de suas necessidades narcísicas, a identificação social é fornecida por aquilo que se consome, mais do que por aquilo que se é. O pós-modernismo remete para uma sociedade sem história, no sentido em que já não há grandes projetos e em que a auto-reflexão, para não dizer autodesprezo, substitui qualquer perspectiva histórica.

Dessa forma, os artistas vienenses tinham algo em comum com Freud: cada um em seu campo rejeitou a tradição realista que explicava o mundo por meio das leis físicas, além de se livrar das idéias biológicas e anatômicas. Sendo uma característica das transformações de seu tempo, mergulharam dentro de si mesmo, explorando o mundo dos instintos que, até então, permanecera velado. É claro que o resultado dessa exploração não foi aceito sem alguma surpresa pela sociedade intelectual da época. Essas novas idéias sofreram resistência da ortodoxia liberal-racionalista e dos anti-semitas, levando-os a se refugiarem em pequenos círculos afeitos a suas pesquisas, para preservarem, assim, o que haviam descoberto.

1.2 Freud e Schinitzle – Entre a Ciência e a Estética

Freud teve uma relação conturbada de amor e ódio com o escritor Schinitzler e essa relação serve para ampliarmos nossa discussão sobre Arte e Psicanálise.

Arthur Schinitzler (1862-1931) era chamado de *doctor-poeta* e, considerado um dos únicos escritores vienenses do final do século XIX que adquiriu importância duradoura.

O escritor veio de uma família importante de médicos judeus da alta burguesia liberal vienense e seu pai fora um reconhecido médico clínico, além de editor de um jornal médico e diretor da Policlínica da cidade. Desse modo, Schinitzler cresceu numa família que privilegiava a cultura e as artes, estudou línguas estrangeiras e música, além de conviver desde criança com artistas de teatro, fatores que devem ter contribuído para sua merecida fama de alguém que, aos dezoito anos, já tinha uma produção invejável: 23 dramas concluídos e 13 inacabados.

Toda essa tendência artística não serviu para que seu pai desistisse do desejo de querer que o filho se tornasse médico. E ele cedeu à pressão do pai, iniciando os estudos de medicina, porém atormentado por um conflito que não o abandonava. Não conseguia dedicar-se plenamente nem à arte nem à medicina. Não conseguindo abandonar as tradições familiares, realizou seus estágios na clínica de Meynert, onde Freud também estagiou, e se formou em 1885, colaborando com alguns artigos para a Revista Clínica Internacional, editada por seu pai, além de ter trabalhado na Policlínica, onde praticava hipnose.

Nos anos de 1890, após a morte de seu pai, Schinitzler começou a freqüentar o café Griensteidl, local onde se reuniam todos os intelectuais e artistas do movimento modernista de Viena. Seus primeiros textos foram publicados e tiveram boas repercussões. Sua escrita contundente descreve o vazio e a hipocrisia do estilo de vida da sociedade vienense e ele segue caminho avesso ao do mito da harmonia habsbúrgica, que negava a decadência do império e os conflitos sociais. O mito habsbúrgico substituía a dureza da vida real presente por um mundo de fantasias e sonhos.

Seus textos, longe de serem fantasiosos, traziam a dura realidade de uma sociedade decadente, onde homens e mulheres se encontravam em situações de desespero, traições, endividamento, muitos deles, viciados em jogos de azar. E Schinitzler não se inibe em denunciar a fachada que esconde casamentos fracassados, a hipocrisia dos preceitos religiosos, denunciando com veemência o anti-semitismo velado da sociedade vienense.

Fica claro que seu texto expõe uma verdade velada, com desejos sexuais e os enigmas da morte. Em 1901, o escritor apresentou uma maneira nova de narrar suas estória por meio da consciência de seus personagens: fazia-os mergulharem num monólogo consigo mesmo, privilegiando o conflito interno de seus personagens muito mais do que suas relações externas.

Parece que muito do que foi a vida desse escritor se assemelha à vida de Freud: médico, judeus, totalmente envolvido com a alma humana, relatando os impulsos sexuais e denunciando a hipocrisia dos padrões morais daquela época.

Enquanto Schnitzler abandona a medicina e se dedica a literatura, após a morte do pai, Freud constrói os pilares de sua teoria, mesmo sob as críticas da sociedade científica, igualmente após a morte de seu pai.

“Como não reconhecer nessa cirurgia implacável o análogo da representação freudiana da atividade psicanalítica?” (MEZAN, 1985, p. 14). E as semelhanças dos dois médicos-autores continuam “Schnitzler vai introduzir, no lugar dos personagens estáveis do romance tradicional, a representação dos fluxos de consciência imperiosos e abrangentes, nisso sendo um dos fundadores, com Joyce, Proust e Italo Svero, de uma nova maneira de narrar, ainda que nem sempre tire dela o melhor partido.” (MEZAN, 1985, p. 614).

Por essas e outras razões é que podemos compreender um pouco o motivo, sob algumas resistências dele mesmo, que levou Freud a nomear o escritor como seu “duplo”. Nomeação essa que levou anos para que o pai da Psicanálise pudesse assumir. Foi com uma carta endereçada ao escritor, em 8 de maio de 1906, que Freud demonstrou toda sua simpatia:

Há muitos anos, estou ciente da ampla harmonia que existe entre as suas opiniões e as minhas sobre muitos problemas psicológicos e eróticos; e, recentemente, encontrei até coragem de acentuar expressamente esta harmonia. Sempre me perguntei espantado como o senhor havia chegado a este ou aquele detalhe de conhecimento secreto que eu havia adquirido mediante acurada investigação do tema e, finalmente, cheguei a ponto de invejar o autor que até então admirava. Agora o senhor pode imaginar como fiquei satisfeito e eufórico ao ler que o senhor também tem se inspirado nos meus escritos. Quase lastimo pensar que tive que alcançar 50 anos para ouvir algo tão lisonjeiro. (FREUD, 1982, p. 298).

O tom de admiração e de identificação com o artista não se mantém por muito tempo. Freud oscila constantemente, como veremos a seguir, entre o homem de ciência e o artista. Em maio de 1922, Freud envia uma carta ao escritor, na qual, pede para que esse mantenha em sigilo suas confissões talvez, por revelar ao artista o que ele não conseguia assumir para si próprio: sua identificação na figura não de um outro cientista ou médico, mas sim, na figura do artista.

Em comemoração ao sexagésimo aniversário de Schnitzler, Freud não poupa esforços em elogiá-lo em carta datada de 14 de maio de 1922, mas pedindo ao poeta que a mantenha em sigilo.

Acredito que vos evitei por uma espécie de temor de vir a encontrar meu duplo. Não que eu tenha, facilmente, tendência a identificar-me a um outro, nem que tenha esquecido a diferença de dons que nos separa, mas, mergulhando em vossas esplêndidas criações, sempre acreditei encontrar nelas, por detrás da aparência poética, as hipóteses, ou interesses, e os resultados, que eu reconhecia como meus. Vosso determinismo, assim como ceticismo – que as pessoas chamam de pessimismo – vossa sensibilidade às verdades do inconsciente, à natureza pulsional do homem, vosso exame minucioso de nossas certezas culturais convencionais, o embargo de vossos pensamentos sobre a polaridade do amor e da morte, tudo isso despertava em mim um estranho sentimento de familiaridade. (In: LECLAIR, 1977, p. 102-3).

1.3 A Arte de Freud a Lacan – A Passagem do Imaginário ao Simbólico

Durante todo o seu percurso na construção do aparato teórico da Psicanálise, vemos Freud oscilar entre uma relação de admiração e desprezo para com os artistas e suas obras.

Freud situa-se entre o projeto da ciência iluminista e o projeto estético dos intelectuais de Viena, que borbulhavam na chamada modernidade vienense. Num primeiro

momento, colocou a Psicanálise no campo das ciências naturais, devido à sua crença na conquista da felicidade humana pelo progresso científico – era o momento do determinismo psíquico centrado sobre o inconsciente “na medida em que a pulsão se inscrevia imediatamente no universo da representação.” (BIRMAN, 1997, p. 88).

É a partir de 1915 e 1920 que esse modelo centrado no determinismo psíquico se rompe com a enunciação da pulsão de morte, uma pulsão sem representação, “À medida que o determinismo e a causalidade são questionados, o discurso psicanalítico se aproxima do campo da ética e da estética.” (idem, ibidem.).

Mesmo estando vinculado ao ideal cientificista iluminista, Freud não deixa de ser atravessado pelo discurso artístico-cultural da modernidade vienense:

O discurso estético teria um papel mais importante que o que lhe foi atribuído na criação do discurso psicanalítico, na medida em que irá permitir não apenas a Freud, mas também a Charcot e a Breuer, uma certa distância, com o discurso médico positivista da época. (NERI, 2005, p. 50).

Esse questionamento sobre a verdade científica e a aproximação de Freud à estética não deixam o pai da psicanálise num lugar muito confortável – sua posição em relação à arte é complexa e, muitas vezes, contraditória. Em carta enviada a Pfister, em 1920, Freud classifica os artistas como *malucos*:

Tenho, é claro, motivo para agradecer-lhe a apresentação que me trouxeram os visitantes de ontem. Porque até então eu me inclinava a considerar os surrealistas, que aparentemente me escolheram para santo padroeiro, como loucos arrematados (digamos noventa e cinco por cento, como o álcool). O jovem espanhol Salvador Dali, nascido em 1904, entretanto com seus ingênuos olhos de fanático, e sua inegável mestria técnica, fez-me reconsiderar minha opinião. Do ponto de vista crítico, ainda se poderia sustentar que a noção de arte desafia a extensão na medida em que a proporção quantitativa de material inconsciente e de tratamento

pré-consciente não permaneça dentro de limites precisos. De qualquer maneira, trata-se de sérios problemas psicológicos. (FREUD, 1982, p. 56).²

Para Freud, surge uma dúvida muito grande: de onde o artista retira esse material que, para ele, é fruto de um árduo trabalho sobre o método psicanalítico? O artista parece ocupar um espaço que Freud considera que tenha sido descoberto por ele. E muitos são os artigos em que o psicanalista trata direta ou indiretamente da arte, das obras de alguns artistas, da literatura ou mesmo da criatividade artística.

Desde seus primeiros trabalhos, Freud utilizou referências literárias para dar corpo e exemplificar seus achados científicos sobre a mente humana. Figuras importantes, como Goethe, Shakespeare e Schelling, sempre serviram de modelo para a construção da Psicanálise. Além desses exemplos, muitas são as correspondências de seu criador, nas quais, ele se vê próximo à criação de artistas e de poetas, tais como: Mann, Rolland, Schnitzler, Zweig, dentre outros. Mais uma justificativa que liga Freud à arte deve-se ao fato de que o único prêmio recebido por ele, em vida, foi o Prêmio Goethe, em 1930, na cidade de Frankfurt, concebido a ele por seus méritos como escritor e cientista.

Octave Mannoni busca distinguir o trabalho de Freud dessa característica literária: “Com notáveis qualidades literárias, a obra de Freud não pertence em primeiro lugar à literatura: ela visa a uma verdade. Os comentadores de tal obra têm de escolher entre diversas aproximações, segundo a verdade a que eles próprios visam.” (MANNONI, 1994, p. 19). Para ele, a verdade como ciência se contrapõe à ficção literária.

Em sua busca pela verdade e na tentativa de desvendar a mente humana, Freud vai sendo conduzido justamente por aquilo que havia descoberto: o inconsciente. Como poderia fazer a separação entre objeto e observador?

² Carta de Freud a Zweig, após a visita que o pintor catalão, Salvador Dalí, lhe fez em 1938.

O próprio Freud, apanhado de surpresa por sua descoberta, sente-se primeiramente exilado na região do romanesco. A sua própria maneira de escrever ao sabor do inconsciente desconcerta-o, pois não responde a idéia que tem do homem de ciência capaz de dominar as condições de sua investigação, e não sujeito à inspiração aleatória; mas concorde ele ou não, essa maneira corresponde à sensibilidade literária e harmoniza-se com o objeto de sua investigação. (FLEM, 1993, p. 191).

E o psicanalista parece romper com as dicotomias tradicionais entre verdade e ficção, entre ciência e arte. Vindo do iluminismo, ele inventa uma nova teoria, amalgamando a alma e o corpo, daí suas qualidades poéticas em “retirar o pensamento do nível da opinião e forçá-lo a ir além dos limites que lhe foram impostos anteriormente. [...] Inventa um novo corpo e uma nova alma.” (GARCIA-ROZA, 1990, p. 54).

Por meio desses subsídios, é possível tecer a relação da psicanálise – e seu criador – com as artes e observar que a atitude do pai da psicanálise com relação aos artistas não permanece sempre a mesma. Seu comportamento oscila entre momentos de admiração por autores e suas obras e, em outros, apresenta uma postura oposta, na qual o artista é tratado como rival que transformaria a verdade em causa própria.

Em *Escritores Criativos e Devaneios* (1907-1908), Freud trata da produção artística e compara o escritor criativo a um “devaneador”: aquele que devaneia não se prende à realidade e dá asas a sua imaginação. O pano de fundo é o “princípio do prazer/desprazer” e o “princípio de realidade”. O artista tem em comum com o devaneador o fato de criar um mundo de fantasias, no qual pode satisfazer seu “mundo inconsciente”, porém apresenta uma característica diferente do devaneador: a produção artística.

Assim, Freud assemelha a obra do artista ao brincar das crianças. Essas, ao brincarem, moldam seu mundo externo a seus desejos; criam um mundo de fantasias que sabem que não é real.

Tanto no brincar como nas produções literárias, ocorre a produção de um mundo próprio, com o rearranjo dos elementos da realidade para que essa se conforme ao desejo de seu criador. A criança e o artista criam, dessa maneira, um mundo de fantasia, impulsionados por seus desejos insatisfeitos.

Há uma semelhança entre a produção artística e a neurose. Como o conflito é constituinte do sujeito fundador do inconsciente, tanto as produções culturais, nesse caso, as produções artísticas e os sintomas neuróticos são “formas substitutivas” que tentam dar conta desse mal-estar originário, no qual, “Talvez, a criação artística seja uma espécie de retomada do conflito entre as moções pulsionais e a realidade que se opõe à sua realização.” (RIVERA, 2002, p. 17).

O impacto causado pela obra de arte no espectador, segundo Freud, diz respeito aos desejos expressos na obra de arte e são desejos reprimidos, não aceitos pela consciência, e o artista aproxima esse conteúdo do espectador. O conteúdo da arte pode ser abrandado e disfarçado como nos sonhos e o artista oferece um prazer estético que distancia quem o admira do pensamento oculto.

Em *Um estudo autobiográfico* (1925 [1924]), Freud mantém a idéia de que a arte pode servir como uma fuga da realidade, comparando o trabalho do artista com a fabricação do sintoma neurótico e com a produção do sonho:

O artista, como o neurótico, se afastara de uma realidade insatisfatória para este mundo da imaginação; mas, diferentemente do neurótico, sabia encontrar o caminho de volta daquela e mais uma vez conseguir um firme apoio na realidade.

Suas criações, obras de arte, eram satisfações imaginárias de desejos inconscientes, da mesma forma que os sonhos [...]. Mas diferiam dos produtos a-sociais, narcísicos do sonhar, na medida em que eram calculados para despertar interesse compreensivo em outras pessoas e eram capazes de evocar e satisfazer aos mesmos impulsos inconscientes repletos de desejos também nelas. (FREUD, 1996, p. 81).

Mais uma vez, o que aparece em seu texto é uma tendência de aproximar o artista da criança, ou seja, o artista e sua imaginação são apresentados como uma espécie de suplência da dura realidade.

Em outro momento de sua obra, parece ser justamente a imaginação criativa ou o sonho o fator que o guia em sua pesquisa de desvelamento da alma humana. Enquanto redigia *A interpretação dos sonhos*, obra que marca o início da Psicanálise, Freud encontrava-se, segundo seus familiares, num estado semelhante ao de sonho. Esse fato é revelador de uma escrita que lhe escapa, estando além de seu controle consciente, trazendo à tona suas próprias lembranças e seus desejos infantis.

Em muitos momentos de sua obra, Freud tenta separar o fazer artístico do fazer psicanalítico, colocando do lado do artista tudo o que é da ordem da imaginação, do brincar infantil, dos sintomas neuróticos, enquanto afirma que, do lado da Psicanálise, estaria a consciência e o *logos*. Seria por essa razão que ele solicitaria ao artista Schnitzler que não divulgasse sua confissão de identificação com o artista? Estaria o psicanalista identificado também com ficção, em contrapartida com a razão?

Em *Mal-estar na Civilização* (1930), a arte fracassa em seu objetivo. “A ligeira narcose em que a arte nos mergulha é fugaz, simples recuo frente às duras necessidades da vida, ela não atinge um ponto tão profundo para nos fazer esquecer nossa miséria real.” (FREUD, 1996, p. 95). É a arte que faz sonhar, mas por pouco tempo, enquanto que a Psicanálise desperta, visa à realidade e trabalha a *ferro e igne* a serviço do real.

Em *O Estranho* (1919), o artista ganha o estatuto de mistificador, enquanto o psicanalista é o “homem das luzes”, pois o artista dissimula, engana e mascara, fazendo o público acreditar em suas fantasias.

Outros artigos apresentam o encontro de Freud com algumas obras que lhe causam grande surpresa, por parecer seguirem a mesma direção que ele na exploração da mente humana. *Delírios e Sonhos da Gradiva de Jensen* (1907 [1906]) é um texto exemplar que aproxima o psicanalista e o romancista:

O psicanalista usa a observação consciente de processos psíquicos de outros, a fim de poder decifrar e enunciar leis. O romancista concentra suas atenções sobre o inconsciente de sua alma, escuta todas as suas virtualidades e lhe dá expressão artística, no lugar de reprimi-las pela crítica consciente. Ele apreende nele mesmo o que nós apreendemos através de outros: quais são as leis que regem a vida inconsciente; mas esse ponto não precisa ser por eles expresso, nem mesmo ser percebido claramente; graças a tolerância de sua inteligência, elas são incorporadas à sua criação. (FREUD, 1996, p. 242).

Em *Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância* (1910), o artista não é mais um ser escolhido para receber o “dom”, que seria negado à grande maioria dos seres mortais: ele é um sujeito comum que, como Freud, se deixa levar pelo desejo de conhecimento, um sujeito que tem o seu desejo diretamente ligado às fantasias sexuais infantis.

Freud supõe, por exemplo, que o famoso sorriso da Monalisa é a representação do sorriso da mãe que o abandonara na infância e que ele, agora adulto, tenta recuperar por meio de sua obra. A arte seria, então, utilizada para revelar conflitos íntimos do autor. Mesmo com poucos indícios de como fora a infância de Leonardo da Vinci, Freud tenta reconstruir a vida sexual dele e formula a idéia de narcisismo e de certas escolhas objetais.

Outro texto analisado por Freud é o ensaio *Dostoiévski e o Parricídio* (1928), cuja importância é a descoberta das fantasias expressas pela obra de arte. E, em *O Moisés de Michelangelo* (1913), o psicanalista deixou claro seu fascínio por determinadas obras de arte.

O que está em jogo para Freud nas artes são os fenômenos de deslocamentos e condensação, a máscara e o velamento dos conteúdos recalcados, deixando à mostra algo das fantasias do artista, de modo que “a escritura continua sendo uma forma de expressão do artista, no sentido de que ela provém de seu psiquismo, exprime-o e explica-o”. (WILLEMART, 1995, p. 84). Dessa forma, “a Psicanálise marcou a arte do século XX e, provavelmente. Sua influência, ainda que desconhecida, continuará a se fazer sentir no futuro”. (RIVERA, 2002, p. 23).

Como exposto acima, a Psicanálise e a Arte tiveram ao mesmo tempo seus encontros e desencontros e, se na arte, o rompimento foi com o estilo Renascentista, de posições bem definidas e ordenadas pelas leis da perspectiva, na Psicanálise, é o homem que perde sua centralidade e sua estabilidade. Porém, enquanto Freud demonstrava uma sincera intolerância pelos expressionistas, chegando a estabelecer que não os considerava artistas, esses faziam referências explícitas à Psicanálise.

André Breton, poeta francês, foi um que se aproximaram das idéias de Freud. O movimento de vanguarda que defendia tinha como bandeira romper com todo o referencial estético e negava todos os parâmetros da arte vigentes, buscando a expressão que surgia do inconsciente e rompendo com qualquer racionalidade.

A procura por novos parâmetros formais que marca essas vanguardas é correlativa a uma valorização do ‘irracional’, do espontâneo, de uma expressão mais livre. É neste contexto que os artistas do início do século XX se aproximaram

da arte africana, dos pintores autodidatas, naïfs,³ das obras de loucos internados em hospícios. (RIVERA, 2002, p. 10).

Os artistas modernos buscavam uma forma de expressão livre de qualquer padrão. E, seguindo essa lógica, os surrealistas adotaram a “escrita automática”, a qual consistia em escrever tudo o que lhes viesse à cabeça, seguindo a regra da associação livre, regra questionada não apenas para os parâmetros artísticos, mas também, para a própria Psicanálise, pois se questiona se é possível falar tudo o que se lhe vem à cabeça, sem qualquer tipo de repressão ou censura.

Além da associação livre, outros temas da Psicanálise foram aproveitados pelos artistas modernos: as descontinuidades e as deformações são interpretadas como lapsos de linguagem, atos falhos ou sonhos. E, mesmo sem a simpatia de seu criador, a Psicanálise foi eleita a grande madrinha do movimento moderno da arte.

Dessa forma, é possível determinar a importância da cultura e da estética na obra freudiana, sobretudo, a partir dos anos 1920, quando o postulado da pulsão de morte sem representação abala seu projeto iluminista e a sua pretensão científica.

1.3.1 Na Direção do Real

A arte moderna teria deixado marcas na Psicanálise? Freud, como exposto acima, não era simpático às idéias vanguardistas de seu tempo, mas o então jovem psicanalista francês, Jacques Lacan, se deixou levar pelo novo movimento, também seduzido pelos

³ A arte Naïfs é também conhecida como arte primitiva. Convencionou-se a chamar de arte primitiva aquela que é produzida por artistas não eruditos, a partir de temas populares, geralmente inspirados no meio rural. Quando o tema é urbano, costuma-se chamar de naïve (ingênuo em francês). Arte que designa os pintores que rejeitaram as regras convencionais da pintura ou que não tiveram acesso a essas.

artistas de sua época, tal como Freud o fora na sua. E aquele foi além do seu mestre na compreensão do ato da criação.

Os recursos freudianos à estética se diferenciam dos recursos utilizados por Lacan, já que Freud utilizava a arte como um campo para legitimar o saber analítico e submeter esse mesmo material a uma procura arqueológica de sentido. Assim, é comum de se observar que as análises freudianas das obras de arte obedecem normalmente a uma análise de conteúdo. E, nesse sentido, Freud é levado a desvendar as intenções do artista, seus desejos inconscientes, suas moções pulsionais e o conteúdo representado nas obras.

No que diz respeito a Lacan, sua relação com a arte é bem mais complexa: no início do século XX, ele freqüentava os mesmos lugares onde se reunia a vanguarda parisiense. Antes mesmo de ler Freud, se interessara pelo Dadaísmo e conheceu dois artistas ilustres: André Breton e o poeta Philippe Soupault. Numa visita que fez ao pintor Salvador Dali, Lacan foi recebido por ele com um esparadrapo no nariz, forma que o artista encontrou para zombar do jovem médico.

A influência dos surrealistas apareceu na tese de doutorado de Lacan sobre a paranóia. Salvador Dali defendia a idéia de que o delírio paranóico é considerado uma atividade criadora. Para ele, não há diferença entre a produção delirante e a realidade. “Acabamos por perceber oficialmente que a realidade que batizamos é uma ilusão maior que o mundo dos sonhos”, afirmara Dali em *Como tornar-se paranóico-crítico* (RIVERA, 2002, p. 25).⁴

Lacan recusou as análises sobre a psicologia do artista, mas isso não o impediu de recorrer à biografia de James Joyce para encontrar as origens dos problemas contidos em

⁴ Citação de Salvador Dali no artigo *O asno podre* que consta de seu livro: *Comment on devient Dali. Les aveux inavouables de Salvador Dali*. (Paris, Robert Laffont / Opera Mundi, 1973).

sua escrita. Para Safatler, o jovem psicanalista utilizava duas vias de recurso para pensar a arte: a primeira seguia a interpretação do material estético como “desvelamento da gramática do desejo” (SAFATLER, 2006, p. 272), recurso presente nos textos de Lacan sobre a *Carta roubada*, de Edgar Allan Poe, em *O balcão*, de Jean Genet, nas análises de *Hamlet* e em *Despertar de Primavera*, de Wedking.

Em abril de 1955, Lacan utilizou o texto de Edgar Allan Poe, *A carta roubada*, para ilustrar o automatismo da repetição e identificou a “carta roubada” com o inconsciente de cada um. Em 1956, ele redigiu o texto que seria mais tarde publicado no primeiro capítulo de seus escritos de 1966, chamado “O seminário sobre a *Carta roubada*”.

Nossa investigação levou-nos a ponto de reconhecer que o automatismo de repetição (Wiederholungszwang) extrai seu princípio do que havíamos chamado de insistência da cadeia significante. Essa própria noção foi por nós destacada como correlata da ex-sistência (isto é do lugar excêntrico) em que convém situarmos o sujeito do inconsciente, se devemos levar a sério a descoberta de Freud. É, como sabemos, na experiência inaugurada pela psicanálise que se pode apreender por quais vieses do imaginário vem a se exercer, até no mais íntimo do organismo humano, essa apreensão do simbólico. (LACAN, 1998, p. 13).

Devido a esse debate com a linguagem e sua articulação com *A carta roubada*, Lacan ficou conhecido durante muito tempo como um estruturalista que revelava o funcionamento da estrutura a todo momento. Condição essa que vai se transformando no percurso de seu ensino, já que vai seguir na direção do real e da subjetividade.

Dessa forma, diferenciando-se dos estruturalistas que “tentam explicar tudo em termos do primeiro nível, em termos de uma combinação mais ou menos matematicamente determinada, que se desdobra sem qualquer referência a sujeitos ou objetos” (FINK, 1998, p. 51), Lacan descreve a distinção entre o Imaginário e o Simbólico e segue o trajeto da letra, para mostrar como o automatismo de repetição significante determina o sujeito. A

cadeia significativa, trabalhada isoladamente, não necessita de um sujeito ou de um objeto, mas “ela produz um objeto e subjuga um sujeito” (FINK, 1998, p. 51).

Lacan, como um verdadeiro crítico, demonstrou, em seu escrito sobre Edgard Allan Poe, como o deslocamento da carta modifica os personagens, revelando o nível inconsciente dos fatos, ou seja, a supremacia do simbólico sobre o imaginário.

É esta a grande novidade trazida por Lacan: a idéia de que os personagens são substituídos uns pelos outros, numa sucessiva cadeia significativa e, diferentemente daquelas interpretações propostas por Freud, a sua “teria considerado as cinco personagens como pessoas e a carta como algo que abre e deixa ver ‘um pedaço’ do Real em cada um deles.” (WILLEMART, 1995, p. 92). E o jovem psicanalista encara as personagens “como sucessão e substituição uma das outras numa cadeia” (idem, ibidem.).

Lacan não deixa de considerar os personagens, como fazia Freud, mas caminha a largos passos, desligando-se das referências imaginárias e seguindo para a *relação* que se destaca entre eles:

[...] é a lei própria a essa cadeia que rege os efeitos psicanalíticos determinantes para o sujeito, tais como a forclusão (Verwerfung), o recalque (Verdrangung) e a própria denegação (Verneinung) -, acentuando com a ênfase que convém que esses efeitos seguem tão fielmente o deslocamento (Entstellung) do significante que os fatores imaginários, apesar de sua inércia, neles não figuram senão como sombras e reflexos. (LACAN, 1998, p. 13).

Assim, o mais importante para Lacan não é a forma ou o conteúdo, mas sim, o efeito causado sobre os personagens E, diferentemente de Freud, que concentrara seu estudo da *Grádiva* sobre as personagens, numa relação dual e imaginária, Lacan percorreu as personagens de Poe como etapas de um percurso, afirmando que “não se estende no imaginário das personagens, na imagem e no sentido que ela têm por si mesmas,

independentemente das circunstâncias, mas as considera como pontos do mesmo triângulo, em que desempenham o papel atribuído à posição, e não, decorrente de sua densidade própria” (WILLEMART, 1995, p. 93), os personagens não são vistos em sua singularidade, mas como elos de uma cadeia.

Lacan não se deixa influenciar por uma leitura simplista, na qual, veria apenas uma intriga amorosa e um enigma policial, mas amplia o sentido, por meio de um significante vazio, a carta que “agita cada um de seus detentores, ao grado dos laços com os quais amarro teus desejos” (LACAN, 1998, p. 14).

A Carta Roubada serviu para expor os fundamentos de sua teoria como a primazia do significante, a importância do falo e do traço unário, além de ter feito uma crítica a Marie Bonaparte que, na época, ocupava um lugar importante na instituição francesa de Psicanálise e escrevera um texto sobre Poe.

Esse seminário é como uma carta dirigida a cada leitor, servindo como indicação de uso dos *Escritos*, por isso, *A Carta Roubada* é o seminário que abre o livro.

Lacan supunha que uma carta chegaria sempre ao seu destinatário, tese que foi criticada por Derrida, em *O Carteiro da Verdade*.

Em *Lituraterra*, Lacan mudou esse conceito, afirmando ser impossível uma carta chegar a seu destinatário, já que há sempre um resto que sobra na experiência analítica.

Enquanto que, no seminário da *Carta Roubada*, a primazia é o sujeito e a lógica do significante que costura a totalidade dos textos, em *Outros Escritos*, a importância está no gozo e no resto, opondo-se radicalmente ao sentido e ao sujeito.

A relação estabelecida entre Arte e Psicanálise, no século XX, apresenta um caráter de familiaridade e de estranheza, no qual, poderiam aparecer as semelhanças e o que

há é cisão e fragmentação, que vem representar o novo homem moderno cindido e dividido em si mesmo.

Lacan, no *Seminário VII*, se refere à arte como uma organização em torno do vazio e cita o exemplo do oleiro que cria o vaso em torno de um vazio, assim como o escritor ou o poeta, que trabalha com a linguagem, criando algo ao redor daquilo que não se pode dizer, no todo.

O segundo recurso utilizado por Lacan em relação à arte estrutura-se em torno do próprio objeto estético em sua irredutibilidade:

Ao procurar um princípio radical da função da arte, Lacan procura, na verdade, coordenadas que lhe permitam compreender a especificidade da formalização estética e de seus modos de subjetivação. Tais reflexões podem nos fornecer um verdadeiro programa de definição de fenômenos estéticos a partir das considerações lacanianas. Esse programa teria seus três momentos maiores nas reflexões de Lacan sobre sublimação, no Seminário VII, sobre a visibilidade da imagem estética, no seminário XI, e sobre a letra em Lituraterre. (SAFATLE, 2006, p. 73).

Assim, o conceito de arte em Lacan passa a ser entendido como a possibilidade de nomear aquilo que não se deixa ver, guardando, ao mesmo tempo, sua obscuridade que, longe de ser um campo de legitimação das noções metapsicológicas, é um campo de reflexões sobre os modos de subjetivação.

E Lacan é levado a repensar “os modos de subjetivação disponíveis à clínica a partir de uma certa configuração da reflexão estética sobre a arte” (idem, 2006, p. 274).

O conceito de sublimação apareceu na obra de Lacan no seminário sobre *A ética da Psicanálise*. Se, para Freud, a sublimação é a passagem de um impulso sexual para uma atividade que seja socialmente aceita, para Lacan, a sublimação “indica um destino possível para as categorias e posições caracterizadas [...] como sendo impossíveis” (idem, 2006, p.

280), ou seja, tudo aquilo que resiste à simbolização. Na sublimação lacaniana, o objeto deixa de ser imaginário, ou seja, deixa de ser efeito de projeções narcísicas, para ser um reflexo daquilo que não é idêntico ao sujeito.

Na teoria de Lacan sobre a sublimação,

[...] o objeto deve aparecer como destruição dos protocolos de identificação fantasmática. Como vemos, tais reflexões sobre a estética convergem na necessidade de pensar o objeto estético como formalização de uma experiência de não-identidade que permite o advento, no sujeito, de uma expressão que não é mais expressão de um eu, mas expressão de um sujeito profundamente descentrado. (idem, p. 287;278).

Lacan utilizou alguns recursos para estruturar os processos de sublimação em sua relação com a arte, exemplificados em três operações distintas: A Coisa, o semblante e a letra. Cada qual responde a um problema específico: a presença e a ausência do objeto estético, à Coisa; a relação da arte com a irreducibilidade da aparência, ao semblante; e a resistência do material na formalização estética, à letra.

A sublimação consiste em elevar o objeto “à dignidade da Coisa” (LACAN, 1997, p. 141). Para ele, *A Coisa* ou *das Ding*, é um conceito que designa o irrepresentável, o que está para sempre perdido, mas que é causa do desejo. Num primeiro momento, essa Coisa inominável é encarnada pela mãe.

A nostalgia desse *objeto total* sonhado é o que nos conduzirá em nosso destino desejante a encontrar, vez ou outra, simulacros desse suposto objeto. Em torno do inominável, irrepresentável ou do *buraco*, como o denominava Lacan, tentamos criar uma forma. A arte se caracteriza, assim, por um certo modo de organização em torno desse vazio.

O objeto somente pode ser elevado à dignidade da Coisa quando for esvaziado de todo traço imaginário. “Resta uma imagem infinitamente reproduzível, impessoal, inexpressiva, indiferente a ponto de ser fria e cruel, imagem dessensibilizada.” (SAFATLE, 2006, p. 290), ou seja, o objeto se torna livre das amarras do imaginário.

Sem essa destruição da imagem idealizada, o que existe é o fetichismo ao invés de sublimação. A sublimação não produz uma imagem como conformação do fantasma ao vazio de objeto, mas a positivação de um negativo.

No *Seminário XI*, de 1964, Lacan caracteriza melhor o artista, quando retoma um conceito de Freud, no qual ele o reconhece com o poder de apaziguar e tranquilizar o espectador. O quadro, em sua função de se colocar para ser visto, alimenta o olho que, por sua vez, precisa ser alimentado. Dessa forma, Lacan propõe um redimensionamento da teoria das pulsões em Freud no texto sobre Leonardo da Vinci, afirmando que o artista é guiado pelo desejo, não apenas do Outro, mas principalmente ao Outro.

Dessa forma além de expressar uma pulsão como descreveu Freud, Lacan acredita que o artista cria também para responder ao desejo do Outro, guiado pelo desejo ao Outro.

Pelo fato de ser o quadro uma “pastagem para o olho, [...] convida aquele a quem o quadro é apresentado a depor ali seu olhar, como se depõem as armas. Aí está o efeito pacificador e apolíneo da pintura.” (LACAN, 1998, p. 99). E, por meio da obra de arte, a coletividade se engana sobre o objeto real de seu desejo, ou de seu gozo, substituído pelo sentido dado ao quadro, à escultura, ao romance e às várias formas de arte.

O artista cria para responder a um desejo vindo do Outro, “o sujeito não está aí de modo algum, ele é teleguiado [...] *o desejo do homem é o desejo do Outro* – direi que é de uma espécie de desejo *ao* Outro que se trata, na extremidade do qual está o *dar-a-ver*” (LACAN, 1964, p. 111). O artista é teleguiado pelo desejo de agradar ou perturbar o leitor.

No Seminário XI, Lacan retoma o problema da visibilidade da imagem estética, a qual, nomeou de anamorfose, mimetismo e de *trompe l'oeil*, denunciando que o mimetismo e o *trompe l'oeil* eram equivalentes às características da pintura, ou seja, à irredutibilidade da aparência da imagem.

Mas Lacan não se deixa levar pelos simulacros, pelos jogos de aparência e denuncia “[...] o que procuramos na ilusão é algo através do qual a própria ilusão se transcende, se destrói, mostrando que está lá apenas como significante.” (LACAN, 1997, p. 163). A sublimação se mostra como “imagem de destruição da imagem.” (SAFATLER, 2006, p. 294).

Assim, é possível pensar o problema da irredutibilidade da imagem em Lacan de duas maneiras: a primeira, como espaço de desdobramento de semblantes, devido ao momento histórico, no qual, parece não haver mais sistemas estruturados de sentido; a segunda, na qual, a aparência nos releva a negatividade da essência.

As reflexões de Lacan sobre a literalidade como sublimação puderam “[...] organizar os problemas estéticos vinculados à residência do material através da *letra*.” (SAFATLE, 2006, p. 297). Para ele, a letra é como um dispositivo que se encontra para além do significante, já que a essência do significante consiste em se articular com o imaginário.

Contrária ao significante, a letra é “[...] o suporte material que o discurso concreto empresta à linguagem.” (LACAN, 1998, p. 495); é aquilo que, no material da língua, não se deixa sistematizar integralmente, pois “ela se coloca como rasura do poder reflexivo da simbolização, a fim de indicar a presença do real do objeto no ato de formalização.” (SAFATLE, 2006, p. 297).

Sobre o texto literário – objeto de estudo deste trabalho –, pode-se especificar que, diferentemente do que ocorria nos textos antigos, nos quais, havia uma preocupação com o encadeamento das palavras, na literatura contemporânea, a linguagem é convocada como presença literal de uma ausência e, nela, o sentido do sentido se perde deixando aparecer o furo.

Na literatura, *Finnegans Wake*, romance de James Joyce, serviu de base para o desenvolvimento de *Seminário XXIII, Le Symptom*, recentemente publicado na França.

A escrita de Joyce liberta o sentido e está além do que é compreendido. Lacan o considerava um autor inteligível, assim como ele próprio. Como o que aconteceu com a leitura da obra de Lispector, muitos se debruçaram sobre seus textos para tentar compreendê-los em incansáveis estudos. Mas há algo indizível que insiste sempre e que está além de qualquer tentativa de ordenamento pelo simbólico. É a experiência de tentar dizer o indizível e, por tentar isso, o impossível acaba sendo destacado.

Lacan aconselhou, no seminário *Encore* (na sessão de 9 de janeiro de 1973) que lessem Joyce: “Ali, vocês verão como a linguagem se aperfeiçoa, quando se trata de jogar com a escrita.” (LACAN, 1993, p. 51). O significado, em seu texto, se torna enigmático e fica mais próximo do que nós temos que ler no discurso analítico – o lapso, o que tropeça – e é nesses vazios que podemos ler um texto de Joyce de várias maneiras.

Assim, no Seminário *Le Symptom*, Lacan inverte o sentido da ordem simbólica: a linguagem não serve mais como tentativa de ordenamento, pois ele se utilizou de Joyce para dizer que esse “encarnou o sintoma”, segundo aponta Miller, no Seminário *Peças soltas*.⁵

⁵ O Seminário *Peças Soltas*, de Jacques-Alain Miller (de 2004/05) não foi publicado e é um material privativo do Núcleo de Pesquisa em Psicanálise e Educação da FEUSP, por uma concessão do Dr. Jorge Forbes.

Encarnar o sintoma significa nesse caso reduzir-se e não se recobrir de significações.

Ele (Joyce) não quer dizer mais nada. Na realidade, ele não dá o significado do significante, ele dá apenas o eco que ele faz ressoar em uma língua e em muitas outras, um eco homofônico e translingüístico que extravia, despista todo o significado, anula-os e os multiplica. É uma câmara de ecos que atingirá um ou outro, ao acaso, de modo contingente. (MILLER, 2004-5, p. 6).⁶

Para Lacan, a arte de James Joyce tem uma condição própria que é a de liberar a literatura do significado; para Freud, a literatura era apenas um tipo de sonho, Lacan considera *Finnegans Wake* como algo que está além do sonho: é o despertar dele.

Joyce leva a linguagem para além de seu campo determinado, o do sentido, e deixa apenas um vestígio enigmático, proporcionando o emergir do leitor em sua verdade maior. Ser o sintoma a maneira como cada um goza de seu inconsciente.

O que torna uma obra de arte inquietante é justamente o que escapa à própria explicação do artista, não permitindo que a obra de arte se fixe a um sentido. Foi o que pretendeu Duchamp, com seus *ready mades*, que são, segundo ele, a busca de uma total indiferença, eliminando os conceitos de bom ou mau gosto, para somente assim o objeto mostrar-se nu.

A arte contemporânea é a representação dessa nova subjetividade do fim do século XX, quando o homem se vê sem lugar fixo e sem certezas norteadoras, de modo que os encontros entre Arte e Psicanálise ocorram muito mais pelos tropeços do que por seus ideais interpretativos. A Psicanálise, ao se aproximar da arte, talvez seja “[...] um convite à

⁶ Idem, ibidem.

deriva, ao movimento, posto que o desejo não se localiza ou nomeia, mas se esquia sempre e ressurgue em outra parte.” (RIVERA, 2002, p. 68).

A obra de arte parece denunciar uma comunicação que fracassa e, por isso, se reconhecer no que lhe é irredutível, o seu negativo,

[...] a escritura da letra só pode se realizar como escritura de ruínas, [...]. É o destino de toda a formalização estética fiel ao seu conteúdo de verdade aos olhos de Lacan, ou seja, formalização desta matéria opaca que resta quando as máscaras do fantasma vacilam. É ela que guarda o lugar no qual o sujeito pode ainda se reconhecer. (SAFATLER, 2006, p. 298).

1.4 A Literatura na Psicanálise – Freud e o Estranho

Tanto Freud como Lacan utilizaram a literatura para dar consistência ao aparato teórico que desenvolviam.

Utilizo aqui um texto de Freud, *O Estranho* (1919), para tentar mostrar como ele interpretava as obras literárias.

O estranho é também nomeado como o estrangeiro, aquele que é outro. Para o senso comum, o outro é o diferente, o outro país, a outra língua, o outro modo de viver, de gozar. Para a Psicanálise, o estrangeiro é o eu, não o eu que é idêntico a si mesmo, mas o eu pensado em sua condição paradoxal, dividido, diferente de si mesmo, o eu do inconsciente, assim como o revelou Rimbaud: “O Eu é um Outro.”(In: LACAN, 1985, p.14).

Freud abordou em *O Estranho* o tema da estética, entendida aqui não pelo que é belo, mas pelas qualidades do sentir. Todos os tratados sobre estética que encontrou

preocupavam-se com o que é sublime e atraente, excluindo o que causa repulsa e aflição ou tudo aquilo que desperta um sentimento de estranheza.

O percurso de Freud vai mostrar que o “[...] estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, velho e, há muito, familiar.” (FREUD, 1919, p. 238).

A palavra utilizada por Freud é *unheimliche*, que não é necessariamente o contrário de *heimliche*, que significa *familiar*. A palavra *heimliche* não deixa de ser ambígua, pois pertence a dois conjuntos de idéias diferentes. Por um lado, significa o que é familiar e agradável; e, por outro, significa o que está oculto e fora de vista. A sensação de estranheza está além do que não é familiar, do que não é conhecido, pois muitas coisas que não conhecemos não nos causam estranheza. Esse sentimento está ligado à “incerteza intelectual”, àquilo que não sabemos como abordar, ou seja, “[...] tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio a luz” (idem, p. 239).

Para ilustrar essa idéia, Freud recorre a um texto de E. T. A. Hoffmann, *O Homem da Areia*. O objetivo dessa narrativa pertencente ao gênero fantástico é deixar o leitor na incerteza quanto aos fatos que vão se tecendo ao longo da história. O tema é o que dá título à narrativa e que tende a aparecer em todos os momentos críticos que se seguem: o homem da areia que arranca os olhos das crianças.

Nataniel, o personagem principal, não consegue se livrar das lembranças relacionadas à morte misteriosa de seu pai e recorda que, em certas noites, sua mãe costumava mandar as crianças cedo para a cama, prevenindo-as de que o “homem da areia” estava chegando. E por certo o menino não deixara de ouvir os passos do visitante que permanecia com seu pai por toda à noite. Quando Nataniel perguntava para sua mãe a

respeito do tal homem da areia, ela lhe dizia que ele não existia, porém a babá lhe dava outras informações:

É um homem perverso que chega quando as crianças não vão para a cama, e joga punhados de areia nos olhos delas, de modo que estes saltam sangrando da cabeça. Ele coloca então os olhos num saco e os leva para a meia-lua, para alimentar os seus filhos com os olhos de crianças desobedientes. (Apud: FREUD, 1996, p. 240).

Apesar de Nataniel ter idade suficiente para saber que o “homem da areia” não existe, o medo já havia se instalado nele e, numa noite, identificou-o como sendo o advogado Copélio, amigo de seu pai e que amedrontava as crianças. A partir daí, a narrativa de Hoffmann abre uma dúvida sobre o que se está testemunhando é um delírio, efeito do pavor sentido pelo jovem personagem ou uma seqüência de fatos reais.

Um dia, disposto a descobrir se Copélio era mesmo o “homem da areia”, Nataniel se escondeu embaixo da mesa do escritório de seu pai, de onde observou que Copélio mexia num braseiro incandescente pronunciando a seguinte frase: “Aqui os olhos! Aqui os olhos!”. O menino não agüentou e soltou um grito e, ao se denunciar, o advogado pegou-o e, quando estava pronto para jogar brasas nos olhos do menino foi interceptado pelo pai da criança que implorou para soltá-lo.

Essa cena está diretamente ligada à história contada pela babá, mas ao invés de areia, eram brasas que o terrível homem queria jogar nos olhos da criança.

Um ano depois, Copélio apareceu para uma visita e um fato misterioso ocorre: o pai foi morto por uma explosão no escritório e o visitante desaparece sem deixar vestígios.

Passado o tempo, o terror voltou a se instalar, quando Nataniel foi surpreendido por um oculista itinerante, que fez com que seus fantasmas da infância ressurgissem. O oculista vendia barômetros e, quando o jovem se recusou a comprar um desses, o homem

proferiu a seguinte frase: “Não quer barômetros? Não quer barômetros? Tenho também ótimos olhos, ótimos olhos!” (idem, p. 263), o que lhe causou um pavor imediato que só diminuiu quando percebeu que o homem estava vendendo óculos.

Aliviado, acabou comprando um telescópio do vendedor e, com esse objeto, passou a observar a casa do professor Spalanzani e se apaixonou pela silenciosa e imóvel Olímpia, filha do professor.

Olímpia era um autômato, construído por Spalanzani com os olhos colocados pelo oculista Coppola. Numa briga entre os dois, Coppola levou a boneca sem os olhos, enquanto Spalanzani recolheu-os ensangüentado do chão e os arremessou no peito de Nataniel, que sucumbiu a um novo ataque de loucura.

Depois de um longo tempo enfermo, o jovem se recuperou e decidiu casar-se com sua noiva. Durante um passeio pela cidade, decidem subir na torre da prefeitura, deixando lá embaixo o irmão dela, que caminhava com eles. Do alto, observou com seu telescópio um estranho objeto e caiu em uma nova crise, gritando “Gira, boneca de pau!”. E tentou jogar sua noiva do alto da torre. A moça foi salva pelo irmão e, entre as pessoas que se aglomeraram embaixo da torre, estava o advogado Copélio. Subitamente, Nataniel ficou imóvel e gritou: “Sim, ótimos olhos – ótimos olhos!” e se lançou por sobre o parapeito.

O efeito de estranheza não está, segundo Freud, ligado à incerteza intelectual quanto a um objeto, a um ser vivo ou a um ser inanimado. A incerteza a que o autor conduz sua narrativa está em não se saber se os fatos aconteceram ou se foram resultado da fantasia do personagem. E a estranheza é causada, nesse caso, pelo medo de perder os olhos, que é um dos mais terríveis temores das crianças.

O medo de ficar cego é, em muitos casos, o medo da castração e Freud observa por meio de seus relatos clínicos essa capacidade que o homem tem de se auto-observar,

como se o ego projetasse algo de si para fora, o que chamou de o *duplo de si mesmo*. O ego se mostra, assim, cindido e dividido, não mais permitindo pensar que era uma unidade, uma coisa inteira.

O sentimento de estranheza traz consigo o sentimento de algo familiar. Pois são experiências vividas por todos nós, que por apresentarem conteúdo desconfortante precisam ser eliminadas do ego, mas que tendem a retornar.

CAPÍTULO II – A Modernidade e o Fracasso da Ordem Imaginária –

O Encontro da Psicanálise com o Indizível

A verdade tem uma estrutura de ficção.
Jacques Lacan, *Seminário IV*, p. 253.

O objetivo deste Capítulo é situar o leitor no contexto filosófico e histórico marcado pela crise da razão e pela emergência de um projeto ético e estético para o sujeito, que se diferencia da metafísica e dos saberes iluministas. Assim, pretendo articular a crise da razão como uma crise das certezas imaginárias, de modo a possibilitar a dimensão criadora, pela via do simbólico, o qual se mostra continuamente deslizante e frágil.

O percurso realizado até aqui – o contexto histórico de Viena na virada do século XIX e as relações de Freud e Lacan com a arte – me permite pensar nas influências desse tempo sobre o pensamento e a vida das pessoas, sobre as respostas e soluções que essas tiveram de criar para seus impasses. É fácil perceber que esses sujeitos não se tornaram “uma cópia fiel de seu tempo”, pois assim, não sobraria espaço para o novo, embora sofressem grandes interferências dele.

Nesse contexto da virada do século XIX para o século XX, grandes transformações ocorreram e adquiriram características marcantes: a explosão do capital fez surgir fábricas; as cidades cresceram rapidamente; a imprensa ganhou lugar de destaque; a informação passou a circular para todas as esferas da população e, obviamente, ganham espaço também os movimentos da luta de classes.

A Psicanálise surgiu em meio às modernas sociedades industriais, urbanas e democráticas. Essas sociedades produziram um sujeito diferente daquele da Era Medieval,

produziram um sujeito narcísico, centrado no seu eu e, ao mesmo tempo, carente de ser algo “verdadeiro”.

Esse período se caracteriza pelo fato de o pai já não exercer plenos poderes sobre suas famílias, como nas sociedades tradicionais de até então, e a perda desse poder paterno, de sua autoridade e de seu saber deixou seus filhos órfãos, solitários e desligados dos laços sociais, sendo obrigados a aprender e a criar novas formas de ligação entre seus semelhantes.

A Psicanálise questionou os rígidos padrões adotados pela burguesia, tais como o controle excessivo sobre os impulsos sexuais, o que permitiu que ela fosse acusada por alguns conservadores de ser a responsável pela “desmoralização” constatada na sociedade atual.

Numa época sustentada pelo domínio da razão, a Psicanálise veio subverter esse conceito, inserindo algo que funciona no sujeito independentemente de sua vontade e de seu controle, o inconsciente.

As novas formas de laço social que emergiram desse novo contexto dizem respeito a respostas singulares, a verdades parciais que, nem sempre, se sustentam por muito tempo e que impelem o sujeito a buscar uma resposta, na qual, ele não havia pensado antes. O sujeito moderno apresenta um conflito fundamental, para ser livre precisa suportar sua condição de desamparo, devido a “impossibilidade do sujeito moderno de resolver-se na identificação a um significante” (KEHL, 2002, p.70).

As sociedades modernas criaram a idéia de individualismo e de autonomia e produziram um sujeito que se julga soberano sobre suas ações. Essa idéia pode ter surgido com a queda das tradições e dos costumes.

O século XIX aponta uma importante diferença, quando o poder do pai deixa de estar encarnado surge uma força abstrata não mais encarnada numa pessoa, mas muito mais poderosa. Ocorre nessa era chamada de Modernidade a passagem do poder do pai para os poderes disciplinares, como sugeriu Foucault (1993).

2.1 A Crise do Sujeito da Razão e a Emergência do Sujeito da Estética

Faço aqui um breve percurso histórico e filosófico, com o objetivo de situar a emergência e a queda da razão, as quais se constituem como base para o surgimento de um sujeito sustentado pela ética e pela estética.

Os pilares de sustentação da hegemonia da razão e da moral começam a rachar e as observações científicas perdem sua suposta eficácia e deixam evidente a necessidade de se buscarem novos saberes. A partir do Renascimento, surge um novo homem ocidental, antes sustentado por uma visão unificada e sagrada passou a viver em um mundo muito mais fragmentado, em constantes mudanças e órfão de Deus.

Os conhecimentos do século XVI eram constituídos por uma mistura instável de saber racional, de noções derivadas das práticas da magia e de toda uma herança cultural, cujos poderes de autoridade e redescoberta de textos antigos havia multiplicado. [...] a ciência dessa época aparece dotada de uma estrutura frágil; ela não seria mais do que o lugar liberal de um afrontamento entre a fidelidade aos antigos, o gosto pelo maravilhoso e uma atenção já despertada para essa soberana racionalidade na qual nos reconhecemos. (FOUCAULT, 1966, p. 44).

A Revolução Francesa (1789) é o momento em que ocorre a passagem da metafísica teológica, sustentada por um discurso universal sobre a essência do ser, para o Iluminismo da razão científica. A transcendência e a onipotência divinas são substituídas pelo arbítrio da razão e essa passagem, segundo Foucault (1966), marca o fim da *episteme*

clássica da representação e o início da *episteme* moderna. No século XVI, as pessoas ainda oscilavam entre o saber fechados dos deuses e as novidades que podiam apreender.

Sob o impacto da descoberta de Galileu de que a Terra não é o centro do universo e da promoção da Matemática como ciência capaz de tornar o mundo sensível inteligível, Descartes assume uma revolução científica, cujo objetivo é tornar o homem senhor e conhecedor da natureza. Assim, em 1641, Descartes conclui que “mesmo que eu duvide de tudo, mesmo que eu duvide da existência do mundo, há aí um ser que duvida, portanto que pensa, um sujeito que é pensamento puro”.

[...] considerando que todos os mesmos pensamentos que temos quando despertos nos podem também ocorrer quando dormimos, sem que haja nenhum, nesse caso, que seja verdadeiro, resolvi fazer de conta que todas as coisas que até então haviam entrado no meu espírito não eram mais verdadeiras que as ilusões de meus sonhos. [...] enquanto eu queria assim pensar que tudo era falso, cumpria necessariamente que eu, que pensava, fosse alguma coisa. (DESCARTES, 1973, p. 54).

O projeto cartesiano visava a libertar o homem da natureza, das paixões, das superstições religiosas e da tirania dos regimes autoritários, projeto situado na origem da crença de que o desenvolvimento da ciência e da técnica, se dominando a natureza, levaria a um bem-estar maior dos homens. E essa crença só será questionada no século XX.

Em *A crítica da razão pura* (1781), Kant expõe seu pensamento como uma crítica à racionalidade, indo contra a concepção filosófica de Platão a Descartes, o qual acreditava na faculdade do homem de conhecer a verdade.

Para Kant, o conhecimento humano é limitado, pois não se pode chegar à causa das coisas, o que conhecemos é o mundo dos fenômenos. E, quanto aos questionamentos sobre Deus e a alma, não se podia dizer nada.

O que Kant traz de novidade é que “[...] a realidade não é um dado exterior ao qual o intelecto deve se conformar, mas, ao contrário, o mundo dos fenômenos só existe na medida em que *aparece* para nós e, de certa forma, participamos de sua construção.” (ARANHA; MARTINS, 1993, p. 113).

Uma nova dimensão se impõe à Filosofia a partir do século XVIII, quando Hegel formaliza o que a revolução francesa e os iluministas já haviam apontado: a importância da História no caminho da humanidade, em sua evolução em direção aos ideais de progresso e de liberdade. Além de propor a reconciliação entre o absoluto e o saber, esse filósofo acaba com a dicotomia estabelecida desde Platão que coloca, de um lado, o pensamento e o espírito e, do outro, o ser e o real. Para Hegel (*apud* NERI, 2005, p. 22), “o ser é pensamento, o pensamento é o ser.” e, assim, não há nada que não seja razão.

Na *Fenomenologia do espírito*, Hegel propõe a realização do projeto do saber absoluto e o apresenta como a própria experiência que o espírito tem dele mesmo – é a trajetória do pensamento, que se constitui a partir da certeza do sensível até o saber absoluto. No **primeiro momento**, é a consciência sensível que não é consciência de si, mas daquilo que essa ignora em si mesma e se confunde com o percebido.

O **segundo momento** ocorre quando a consciência, como percepção, supera a indiscriminação com o objeto. E o **terceiro momento** é o da consciência como força e entendimento. E, nesse caso, a consciência não se prende mais à apreensão da coisa, mas desloca-se em relação à causa e à força: o objeto torna-se conceito; e a percepção, entendimento.

Dessa forma, a consciência como entendimento torna-se sujeito de conhecimento do mundo e interfere ativamente na construção da realidade.

[...] o que se chama de filosofia do devir, ou seja, do ser como processo, como movimento, como vir-a-ser. [...] o ser está em constante transformação, donde surge a necessidade de fundar uma nova lógica que não parta do princípio de identidade (estático), mas do princípio de contradição, para dar conta da dinâmica do real. (Apud: ARANHA; MARTINS, 1993, p. 118).

A leitura da *Dialética do senhor e do escravo* segue a lógica de que o homem só toma consciência de si quando não está mais alienado na apreensão dos objetos naturais, mas dirigido para algo não natural, ou seja, um outro desejo. Desse modo, o homem se constitui como sujeito desejante ou como autoconsciência de si, no encontro com um outro eu desejante.

Importa lembrar que o desejo é sempre um desejo de reconhecimento e implica que, nessa dialética do senhor e do escravo, cada consciência ameaça a vida do outro ou aceita colocar em risco sua própria vida. E, assim, torna-se senhor aquele que aceita correr o risco da morte; e escravo, aquele que, por medo de enfrentar a morte, se submete ao senhor.

A crítica ao racionalismo começa a se delinear já no século XIX, sobretudo, nas obras de Nietzsche, na qual, esse filósofo opera um deslocamento do conceito de conhecimento. Para ele, o conhecimento não passa de uma interpretação, de uma atribuição de sentidos, sem ser uma explicação da realidade.

Nietzsche (1993) marca a passagem da filosofia clássica para a filosofia atual, que se constitui pelo término da metafísica e por um questionamento destruidor sobre as pretensões da razão. Sua obra decreta a morte de Deus, da verdade e de qualquer fundamento metafísico. “O trabalho interpretativo volta-se, em primeiro lugar, para o exame do conjunto do texto metafísico, a fim de desmascarar o modo pelo qual a

linguagem passou do nomear as coisas concretas para sistematizar verdades eternas.” (idem, p. 122).

Desse modo, os discursos absolutos não tinham mais sustentação nas sociedades e na vida das pessoas e, assim “[...] o homem imaginou que, através da linguagem, podia possuir o conhecimento do mundo.” (idem, *ibidem*).

O homem moderno nega Deus, mas continua a reverenciá-lo. O ideal de felicidade e de bem extraterrenos é substituído pelo ideal da ciência e do progresso. Dessa forma, a ciência e a razão são maneiras encontradas pela humanidade para substituir a metafísica e a vontade de Deus.

Em *O nascimento da tragédia* (1871), seu projeto é o de contrapor o discurso estético ao discurso filosófico do saber racional. A poesia ganha espaço sobre o conceito, justamente, porque a ciência, em sua pretensão de ser um discurso universal, nega a própria vida como pluralidade e diferença.

Nietzsche propõe um método de decifração que chamou de *genealogia* e que consiste em “[...] colocar em relevo os diferentes processos de instituição de um texto, mostrando as lacunas, os espaços em branco mais significativos, o que não foi dito ou foi recalcado e que permitiu erigir determinados conceitos em verdades absolutas e eternas.” (idem, *ibidem*), suspendendo qualquer fundamento rigoroso, ao expor a inexistência de significados estáveis.

Para Nietzsche, a vida é uma pluralidade de forças em relação de tensão, assim como para Freud, o homem não é mais dono de sua casa, mas é essencialmente pulsão e desejo. A teoria desses dois pensadores critica duramente as idéias iluministas e são atravessadas pela arte e pela estética.

Ao projeto racionalista da filosofia clássica, opõe-se um projeto ético e estético por parte de não-filósofos oficiais, como Nietzsche e Freud. Por que um projeto estético? Pode-se pensar que a Psicanálise visa à produção de um estilo para o sujeito, “[...] ao tornar possível para o sujeito um discurso singular sobre o mundo, uma leitura fragmentada sobre as coisas e a perda definitiva da crença nos enunciados universais.” (BIRMAN, 1996, p. 19). Assim, a Psicanálise se instala fora das correntes racionalistas e próxima das artes.

O sujeito, desse modo entendido, “pode descobrir outras modalidades eróticas, até então desconhecidas e que lhe permitem a experiência da criação, pela renovação de suas possibilidades sublimatórias.” (BIRMAN, 1996, p. 20).

2.2 O Sujeito Desamparado na Linguagem – O Sujeito Dividido

A Psicanálise surgiu nas modernas sociedades urbanas, industriais e democráticas, as quais produziram um sujeito diferente daqueles nascidos em outras sociedades, antigas e medievais. Esse fato significa dizer que a filiação não dá sustentação simbólica para esse sujeito moderno, tal como ocorria nas sociedades tradicionais. As estruturas simbólicas daquelas sociedades garantiam a estabilidade das relações, porque conferiam às pessoas um lugar, um nome e um destino, que permaneciam imóveis durante toda a vida.

O homem moderno perdeu a proteção oferecida pelo pai, que garantia um destino e uma filiação. Nas sociedades tradicionais, “tanto o ser (filiação) como o bem e a verdade (as restrições morais e os mitos que estabelecem em nome do que elas se dão) precedem a entrada dos indivíduos no mundo e estão claramente decididos e prescritos no código da cultura.” (KEHL, 2002, p. 50).

Em sociedades tradicionais, o conflito que ocorre no sujeito não é *intrapsíquico*, como nas sociedades modernas, pois se estabelece entre o sujeito e as regras do grupo onde vive. Esse processo de *internalização* do conflito teve início a partir do século XIV e culminou no século XVI, com a Reforma da Igreja, fato que veio singularizar a relação dos homens com Deus.

Martinho Lutero questionou a administração da fé, proporcionou o acesso de todos os fiéis aos textos sagrados e, sobretudo, defendeu a idéia de que cada um poderia prestar contas diretamente a Deus e seguir sozinho o caminho de sua fé.

Essas idéias culminaram com a passagem das leituras coletivas dos textos sagrados para as leituras solitárias. Essa passagem da transmissão oral para a letra escrita deixou a figura de Deus mais abstrata e seus desígnios, passíveis de múltiplas interpretações.

A invenção de imprensa, nessa época, foi um dos acontecimentos que abalaram as sociedades européias, de modo que...

[...] palavras que assumem a forma de canções populares, vulgata de textos sagrados, panfletos políticos, diluições dos mais diversos saberes – e que antecipa a livre circulação de idéias típicas das futuras sociedades democráticas, remetendo cada sujeito, como leitor isolado de um texto, ao contato direto e personalizado com o saber de um Outro cada vez mais abstrato. (KHEL, 2002, p. 57).

O Ciclo dos Descobrimentos também contribuiu para alterar a percepção dos homens, teve seu início na Renascença e proporcionou o contato com culturas diferentes: os colonizadores circulavam pelos mares e traziam notícias de terras distantes, de povos que adoravam outros deuses, de pessoas que viviam segundo outras regras sociais e de grupos organizados de forma diferente daquela conhecida pela cultura européia.

Uma série de mudanças ocorreu nesse período e a civilização exigiu que as pessoas se separassem das outras pessoas de seu convívio, de modo que foi dado a cada homem conviver com seus próprios impulsos.

Entre o feudalismo e a modernidade, o *processo civilizador*⁷ produziu a divisão entre o público e o privado, ou seja, entre aquilo que se pode fazer na companhia dos outros e aquilo que só pode ser realizado sozinho.

Como o sentido dos nossos atos se produz através das práticas falantes que circulam socialmente, toda uma grande parcela de impulsos e vontades que o sujeito cala ou esconde – em troca da convivência com os outros – vai se silenciando, até se alienar no próprio eu, formando assim o sujeito dividido que desconhece a dimensão do que cedeu ao Outro. O sujeito da psicanálise é o sujeito civilizado. (KEHL, 2002, p. 52).

Dessa forma, a partir da Renascença, as civilizações ocidentais passam por uma mudança radical, ocorrendo a substituição da visão unificada do mundo para uma outra, bem mais fragmentada e reflexo de um mundo em constante transformação, de um mundo feito de indivíduos particulares.

Diante dessa nova condição de fragmentação do sujeito, estabelecida desde o fim da Renascença, foi necessário criar respostas que pudessem ocupar o lugar deixado vazio pela verdade divina. Nesse lugar, surgem as religiões, as ciências, a filosofia, as lendas, os mitos, a tradição que, juntas, conferem sentido às pessoas na sociedade em que vivem.

Esses elementos históricos nos ajudam a pensar no sujeito dividido do mundo moderno e a entender a passagem de um mundo, no qual, o homem se acha parte de um todo para culturas em que se pensam como indivíduos.

⁷ Elias, N. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. vols. I e II.

O homem moderno, ou a *sociedade dos indivíduos*, como a chamou Norbert Elias, é o resultado de um processo iniciado no século XIV e que teve seu auge no século XVIII, segundo o qual, cada homem se torna isolado dos outros e responsável pelo controle de seu próprio corpo, pelo fato de ser obrigado a conviver com um número cada vez maior de pessoas.

A partir de então, impõem-se novas regras para a convivência se tornar suportável. E a sociedade começa a exigir de seus cidadãos regras de boas maneiras, de coisas que não se podem fazer na frente de outros e que ficavam relegadas à cena íntima: o homem precisa ter total controle sobre seu corpo e seus impulsos.

Foi necessário criarem regras de boa educação, para que soubessem como se comportar no quarto de dormir, à mesa, em espaços públicos e, sobretudo, na presença dos reis. Hoje, os manuais de cortesia daquela época nos soam mal, pois eles ensinavam a não cuspir no prato em que a comida era servida; a fazer as necessidades fisiológicas em lugares reservados, longe de outras pessoas; sugeriam o uso de lenços, de garfos e de camisolões para dormir.

Houve uma separação radical entre o que se podia fazer em público, como comportamentos compartilhados, e o que ficou reservado ao espaço da intimidade, reconhecido como o lugar da verdade de cada um. Verdade, porque, nesse espaço íntimo, o sujeito se permitia fazer tudo o que não lhe era permitido fazer no convívio social.

A civilização exigiu a criação de inúmeras regras para que o convívio entre pessoas estranhas fosse possível. Esses indivíduos começaram a adquirir um autocontrole disciplinar de que não se tem notícia no homem medieval. O autocontrole foi também administrado pela Igreja e o cristianismo exerceu uma importante função a serviço da

modernidade, promovendo a vigilância de cada fiel sobre seus próprios impulsos e pensamentos.

Todo esse processo fez surgir um sujeito que desconhece suas determinações íntimas e as forças sociais que o atravessam continuamente, para manter a crença na sua individualidade, como se fosse autor de si mesmo. Tal crença decorre do pensamento de Descartes como uma tentativa de fundar o ser na linguagem.

“Da Idade Média até a Renascença, a filosofia escolástica considerava que a linguagem emanava das próprias coisas. Era para os homens a ‘prosa do mundo’, instituída e depois revelada pelo Criador.” (KEHL, 2002, p. 66). Assim, percebe-se que havia total reciprocidade entre o significante e o significado.

Ao analisar a perda da confiança na relação entre o ser e o mundo, na passagem da Renascença ao Classicismo (século XVII e XVIII), Foucault afirma que não apenas o homem está órfão na linguagem, mas que a linguagem está ela própria órfã de verdade, ela não é mais autorizada pela palavra divina, pois “[...] a relação entre significante e significado aloja-se agora num espaço onde nenhuma figura intermediária assegura seu encontro – só estabelece o laço entre a idéia de uma coisa e a idéia de outra.” (FOUCAULT, 1966, p. 87).

A ligação entre o signo e o ser se vê abalada e “[...] na Idade Clássica, nada existe que não seja dado à representação.” (FOUCAULT, 1966, p. 108). Esta foi a grande novidade de Descartes: apoiar o ser no pensamento, ou seja, na representação. O sujeito existe na medida em que se insere na linguagem, dando-se a representação.

A Psicanálise surge no momento em que a representação começa a claudicar ela constata que o sujeito desconhece algo de si próprio.

Na modernidade, a linguagem já não é mais nem o conjunto dos nomes das coisas nem a representação harmoniosa da verdade, mas a expressão de quem fala. O sujeito não está apenas desamparado no mundo, como ser de linguagem, mas desamparado na própria linguagem. Precisa tomar cuidado com o que diz. Não é mais possível, como em Descartes, fundar o ser na representação. (KEHL, 2002, p. 67).

Essa precariedade da linguagem faz com que a única coisa que garanta sua verdade seja seu próprio uso.

O sujeito da Psicanálise surge no momento de crise do ser, da representação e da verdade e traz a idéia de inconsciente, conceito que aponta a existência de um outro (discurso) que pensa e age em mim, o qual eu não reconheço e,

[...] na falta dessa identidade, somos condenados à permanente criação de significantes que nos identifiquem, sempre parcialmente. Não lamentemos, no entanto, nossa condição de desamparo: a modernidade é nossa predestinação, a ela devemos nosso gozo criador – contanto que sejamos capazes de suportar viver em falta com a verdade. (KEHL, 2002, p. 71).

Para a Psicanálise, o sujeito está dividido “entre o eu [...] e o inconsciente [...], entre consciente e inconsciente, entre um sentido inevitavelmente falso de *self* e o funcionamento automático da linguagem (a cadeia significante) no inconsciente.” (FINK, 1998, p. 67). O sujeito da Psicanálise é caracterizado pela impossibilidade de se sustentar por um significante, estando dividido não só entre consciente e inconsciente, mas também, entre seu ser e a impossibilidade de se representar num significante.

2.3 A Palavra como Condição de Criação – Nomear o que Não Existe

A Psicanálise surgiu no momento em que se estabelece a vida privada na sociedade burguesa, justamente quando o homem moderno entra em crise e o poder do pai

nas famílias dá sinais de enfraquecimento. A idéia de um homem dividido entre uma parte que o eu reconhece e outra parte desconhecida de si mesmo, aponta para o nascimento de uma consciência conflituosa.

O conflito psíquico sobre o qual Freud se debruça além de estar marcado pela divisão entre as instâncias psíquicas – consciente e inconsciente - é marcado também pelo afastamento do sujeito com relação ao seu objeto de satisfação.

Como o objeto de satisfação, para o humano, está separado dele, a criança é obrigada desde cedo a representar esse real que se impõe para ela. A mãe, primeira encarnação do Outro para a criança, é quem põem em circulação a pulsão, quando investe com seu desejo, por meio da linguagem, no corpo do recém-nascido, supondo e adivinhando necessidades e desconfortos do bebê.

Devido a essa operação, Lacan concebeu o desejo humano como “desejo do desejo do Outro”: se a criança tenta representar esse real é justamente porque ele lhe escapa, evidenciando a falta na origem da constituição do sujeito. Falta essa que põem em movimento o psiquismo do sujeito como ponto de partida de seu próprio desejo.

O aparelho psíquico é, desde o início, marcado pelo enigma do desejo de Outro e buscar a resposta sobre o que o outro quer de mim é a evidencia de sua *falta-a-ser*, fato que “[...] significa que as diferentes etapas de evolução da libido, longe de corresponderem a um evento natural, estão decisivamente marcadas pela ação de linguagem, do Outro, sobre o proto-sujeito ou sujeito ainda em formação.” (JORGE, 2000, p. 54).

As primeiras experiências de satisfação, vivida pela criança na sua relação com o Outro, deixam marcas no psiquismo e exigem que o sujeito, no decorrer de sua vida, encontre vias substitutivas do prazer uma vez experimentado, como formulou Freud num primeiro momento.

Em 1920, Freud propõe uma revisão de sua teoria, segundo a qual, o que era entendido como o embate das *pulsões sexuais* versus *pulsões de autoconservação* foi substituído por *pulsão de vida* versus *pulsão de morte*.

Nos primeiros anos de seus estudos Freud pensava que a característica principal do aparelho psíquico era buscar o prazer. Mais tarde ele percebeu que o princípio de prazer é a tendência que, em busca da descarga imediata da energia psíquica, não quer saber de mais nada – nem do real, nem do outro, nem da sobrevivência do próprio sujeito.

O princípio do prazer é um movimento errático que busca a descarga da energia pulsional pelo caminho mais curto, não diferenciando uma percepção de uma alucinação. O princípio do prazer não está orientado apenas pelos pequenos prazeres do dia-a-dia, substituições da plena satisfação pulsional. Mas está orientado também pelo Nirvana, pela satisfação absoluta, é o que Freud chamou de pulsão por excelência, a pulsão de morte. A pulsão de morte visa à satisfação plena e não distingue maneira alguma para se chegar a obtê-la.

Freud, em *As pulsões e suas vicissitudes* (1915), concebe a pulsão como um “[...] conceito limite entre o anímico e o somático [...] representantes psíquicos dos estímulos procedentes do interior do corpo, que chegam à alma com uma magnitude de exigência de trabalho imposta ao anímico em consequência de sua conexão com o somático.” (FREUD, 1996, p. 123).

A pulsão é também muda, sua pressão sobre o psiquismo é pura força, contrária ao princípio do prazer, já que não admite fuga ou negação. A pulsão se apresenta ao sujeito como enigmática, um mal-estar provindo do corpo, mas que não diz o que quer, e incansável, pois ela não dá descanso ao sujeito, exigindo-lhe que trabalhe.

Como a pulsão não se dá a conhecer por completo, a mãe, num primeiro momento, informa à pulsão sobre seus objetos, é por intermédio do Outro, com o corpo do Outro mediado pela linguagem, que se estabelece um circuito de satisfação pelos objetos que a mãe oferece à pulsão, ramificando-se em pulsões parciais, as quais se satisfazem temporariamente com objetos parciais.

Assim, podemos concluir que a pulsão é muda, mas seu destino, seu objeto de satisfação, é construído na relação com o Outro intermediado pela linguagem, de modo que se estabelece a tendência à repetição que busca retornar às primeiras experiências de satisfação obtidas, mas que faz também variar o modo de satisfação pulsional.

As pulsões parciais podem ser substituídas umas pelas outras: a pulsão oral, pela pulsão sexual, mas também, pode inverter a direção, uma pulsão sádica para uma pulsão masoquista. E essas podem se satisfazer com objetos alternativos, como na sublimação, na qual, um prazer sexual pode ser obtido por uma via fora do corpo. É a evidencia da plasticidade da pulsão que desliza por meio dos signos, como nos ensina Lacan.

A pulsão, advinda de um real enigmático, tenciona o sujeito continuamente, forçando-o a buscar objetos substitutos do *UM*, daquele que foi perdido. Para além do princípio de prazer e da articulação significativa, a pulsão continua a demandar o repouso absoluto das tensões vitais.

Segundo Freud, a pulsão é, em sua origem, pura tendência à destruição da tensão vital e, uma vez barrada a satisfação imediata, o sujeito passa a buscar substitutos do objeto perdido.

Porque o objeto da pulsão de morte não tem registro no psiquismo, ele se instaura como um furo, um vazio, em torno do qual a pulsão circula. Esse vazio foi denominado por Freud *Das Ding*. Sobre o qual o princípio do prazer tenta sem sucesso tamponar sua falta.

Em muitos momentos, ocorre uma confusão (comum a muitos psicanalistas): a associação de *Das Ding*, objeto radicalmente perdido, com a mãe. Entretanto, é possível discernir: “*Das Ding* é o objeto perdido desde sempre [...]” e “a tendência ao reencontro é produzida estruturalmente pela perda originária, [...] constitutiva do sujeito humano enquanto tal. Como o objeto materno vem ocupar o lugar tenente de *Das Ding*, é ele que representará na história do sujeito o ponto de confluência.” (JORGE, 2000, p. 143), mas o objeto materno não pode ser confundido com *Das Ding*.

O movimento da pulsão alia-se à representação significativa e, se é repetitivo, torna-se a condição da memória e da historicidade de cada sujeito. A pulsão, ao submeter-se ao significativo, abre a possibilidade para, a partir da repetição mortífera do mesmo, surgir a cada vez uma modificação na repetição.

Assim, a descarga de energia psíquica, que promove a realização dos desejos – parciais, é claro – não ocorre apenas no corpo sede das pulsões, mas também, nas representações mentais. Quando a energia libidinal encontra uma marca inconsciente da satisfação perdida, que não é igual à marca original e se associa a ela, a energia liga-se a essa representação e a investe como seu objeto de prazer, proporcionando a cessação temporária do trabalho psíquico.

Não se pode, porém, esquecer de que os pequenos prazeres que proporcionam a descarga de energia e da tensão do psiquismo não são suficientes, pois o prazer não livra os sujeitos de seus mal-estares. Nossa sociedade contemporânea obriga as pessoas a gozarem cada vez mais com a aquisição de mercadorias como sinônimo de prazer e nos mostra sua própria contradição.

[...] no lugar da satisfação completa da pulsão, para além do princípio do prazer, há *UM*, ou *UMA* – *Das Ding* – que não se ajusta ao significante e, portanto, não pode ocupar o lugar vazio [...], os prazeres parciais, em sua multiplicidade e singularidade, também não satisfazem à condição mínima de regentes da vida psíquica, capazes de orientar os homens na direção de um bem. (KEHL, 2002, p. 104).

Diante dessa impossibilidade de se satisfazer completamente por meio dos significantes, o sujeito se vê condenado à “permanente construção de si mesmo.” (KEHL, 2002, p. 107) que a modernidade lhe predestinou. Diferentemente das sociedades tradicionais, nas quais, os papéis eram previamente determinados.

Devido à impossibilidade de o sujeito estabelecer uma reciprocidade com seu desejo, ou seja, fazer *UM* consigo mesmo, resta a ele, ao menos, se aproximar por meio da palavra desse estranho e íntimo de si mesmo, para poder sair da repetição mortífera e, assim, criar algo novo.

É pela mediação da palavra que as representações inconscientes têm acesso à consciência e Freud foi o primeiro a dar importância à palavra, sobretudo, de suas pacientes histéricas; foi o primeiro a constatar que a palavra era capaz de curar os sintomas, seguindo a técnica da associação livre.

Em 1900, em seu texto *A Interpretação dos sonhos*, Freud formulou a relação entre o desejo e a sua representação inconsciente, entre a representação inconsciente e a palavra e os mecanismos da linguagem que operam nos sonhos: a condensação e o deslocamento.

A fala é algo tão central na teoria freudiana que algo fala em nós até enquanto dormimos. No sonho, a fala não acontece com palavras, mas com coisas, como imagem, e não, como significante. O significante é o registro do simbólico, no qual, as significações

não se estabilizam, diferentemente das unidades sintáticas do sonho, que são as “imagens de coisa”, registros das significações fixas.

Ao procurar entender a sintaxe particular do sonho, Freud descobriu os mecanismos básicos de condensação e deslocamento, os quais permitem que uma representação sofra deformação, condição fundamental para que as representações inconscientes possam ludibriar a censura.

Através da elaboração secundária, a intervenção dos processos secundários, o material onírico é organizado do modo a ficar o mais parecido possível com a linguagem falada.

Dessa forma, articulam-se aqui três conceitos: *inconsciente*, *recalque* e *desejo* e todos se encontram referidos à linguagem. O capítulo VII do texto *A interpretação dos sonhos* (1900) inaugura a metafísica freudiana ao propor que o sonho é a realização de um desejo, um desejo infantil e recalcado. O sonho é a forma de pensar o impensável, pois representam os trilhamentos psíquicos percorridos repetidamente em busca de prazer.

O desejo, desde a origem, se articula a alguma forma de linguagem, pois consiste em se fazer representar, como vimos anteriormente, porque o desejo é o impulso psíquico originado pela intervenção da linguagem nas primeiras satisfações parciais da pulsão e, só há desejo justamente pelo fato de não haver satisfação total.

A satisfação parcial de uma pulsão deixa no psiquismo uma marca mnêmica por meio da qual, a pulsão se faz representar de modo que, quando ressurge a excitação pulsional, a representação é ativada por um impulso que busca reconstruir a experiência de satisfação.

Lacan avança sobre esse conceito de sujeito do desejo, apontando que o desejo é tributário do recalque que separa o sujeito do gozo do Outro. O recalque primário funda o

inconsciente e institui ao mesmo tempo a possibilidade de o sujeito romper com a condição absoluta de submissão e de alienação ao desejo do Outro. O Outro – agora barrado – passa a funcionar numa outra cena.

[...] onde o desejo não alcança seu objetivo, isto é, onde o desejo fracassa, surge uma criação positiva, coloca-se um ato criador. [...] O desejo nunca será satisfeito pela simples razão de que falamos. E, enquanto falarmos, enquanto estivermos imersos no mundo simbólico, enquanto pertencermos a esse universo em que tudo assume mil e um sentidos, jamais chegaremos à plena satisfação do desejo, porque, daqui até a satisfação plena, estende-se um campo infinito, constituído de mil e um labirintos. Já que falo, basta que, no caminho de meu desejo, eu enuncie uma palavra ou execute um ato, inclusive o mais autêntico, para esbarrar imediatamente numa multidão de equívocos, na origem de todos os mal-entendidos possíveis. (NASIO, 1993, p. 38).

O inconsciente “é uma cadeia virtual de acontecimentos, ou *dizeres* que sabe atualizar-se num *dito* oportuno, onde o sujeito diz sem saber o que está dizendo.” (NASIO, 1993, p. 23). O inconsciente, como disse Lacan, se “estrutura como uma linguagem”, mas ele não é uma linguagem, e sim, um funcionamento psíquico que se mantém pela repetição do desejo.

O desejo surge do objeto perdido da pulsão que funda esse vazio, o qual só pode ser contornado pela linguagem. Assim, a palavra permite a passagem de energia do sistema inconsciente para o sistema consciente e é por meio dela que o inconsciente se revela, pois “[...] não apreendemos do inconsciente senão sua explicação, no que dele é articulado e passa em palavras. É daí que temos o direito [...] de nos darmos de que esse inconsciente não tem, ele mesmo, afinal, outra estrutura senão uma estrutura de linguagem.” (LACAN, 1997, p. 45).

As palavras se inscrevem no sistema pré-consciente, não como coisas (como no inconsciente), mas sim, como significantes (imagens auditivas que provêm da relação do

sujeito com o outro) e a passagem da energia do sistema inconsciente para o sistema pré-consciente adiciona às representações de coisa a carga do significante. E o inconsciente refere-se ao lugar do saber, de uma experiência anterior à palavra, enquanto que o pré-consciente forma-se pela sobreposição da imagem da coisa com as representações verbais.

Essa situação equivale a dizer que temos acesso ao inconsciente somente por meio de suas manifestações: das falhas de discurso, dos lapsos, dos atos falhos, dos sonhos e dos sintomas, momentos em que os processos primários invadem a cena até então dominada pelas leis do processo secundário – “trata-se de um saber que *funciona sem mestre* e se dá enquanto um *saber verdadeiro*.” (JORGE, 2000, p. 66).

É o real da Psicanálise, ou seja, o real do inconsciente que se revela, mas não se deixa apreender, além de se diferenciar radicalmente “do real estabelecido pelo saber, pela linguagem e pela fala – meros instrumentos que procuram capturá-los sem, contudo, de fato fazê-lo.” (MRECH, 2005, p. 152). O saber verdadeiro está relacionado, no Terceiro Ensino de Lacan, ao real e não se pode confundir-lo com “o real da ciência nem com o real da realidade concreta. [...] Lacan vai além de uma racionalização estabelecida através do simbólico e do imaginário.” (idem, ibidem).

Esse processo é possível porque as palavras funcionam à maneira do significante e são capazes de produzir metáforas e metonímias, assim criando sentidos. Devido ao fato de sua relação com o significante ser arbitrária e móvel, são capazes de criar significações sem se fixarem em certezas absolutas, pois apenas o uso das palavras pode estabelecer as significações, sem chegar, contudo ao real da Coisa.

A palavra adquire valor somente a partir da cadeia significante em que se insere, já que o “significante é desprovido de sentido, não significa nada e, portanto, não entra na alternativa de ser explicável ou inexplicável.” (NASIO, 1993, p. 18); ele *ganha* o estatuto

de ser compreendido ou “o significante é, sim, desde que permaneça ligado a um conjunto de outros significantes.” (idem, *ibidem*).

Assim, a passagem do sistema inconsciente para o sistema consciente é possível somente por meio de palavras, o que significa dizer que, nessa passagem, alguma coisa se perde, pois as representações de coisa precisam ser traduzidas pelo significante. A verdadeira marca continuará sempre lá e só poderá ser revelada em parte pelo significante como aquilo que podemos colocar no lugar da falta.

Lacan relaciona a impossibilidade de acessar o saber completo ao objeto, a esse que “[...] está sempre vinculado a um resto, àquilo que não pode ser decodificado, visto, escutado, estudado.” (MRECH, 2005, p. 149).

O verdadeiro sujeito do inconsciente surge não quando o eu fala, mas sim, quando a fala nos parece absurdamente sem sentido. É a palavra como significante, quando não se adere à explicação *imaginarizada*. O significante é considerado “[...] um acontecimento do qual não domino nem a causa, nem o sentido, nem a repetição.” (NASIO, 1993, p. 18).

A característica polifônica de palavra possibilita que a análise ocorra pela via da mudança de sentido e “[...] o analista mantém viva a fluidez da repetição significante, mantém vivo o desejo.” (NASIO, 1993, p. 73), seguindo o caminho oposto ao das paralisações de sentido, próprias do sintoma.

Diante do vazio, da falta do objeto originário, resta ao sujeito contornar o furo com sua palavra, ou seja, com alguma criação que o inscreva no campo do Outro, condição própria da sublimação. A sublimação é essa capacidade de fazer laço entre o objeto inexistente da pulsão, a Coisa e o desejo inconsciente que a anuncia.

A sublimação representa o desejo sem atender ao recalque. Ela é o modo por excelência, de criação de um objeto que represente para o sujeito o seu desejo, e ao mesmo tempo represente o sujeito para o Outro em sua condição desejante singular. Daí também a importância do endereçamento ao Outro [...]. Sublimar é criar para um Outro algo que represente o desejo do sujeito. (KEHL, 2002, p. 160).

Freud concebeu a importância das obras de arte ou de sua criação por meio da dimensão pública que elas atingem e, segundo ele, as obras estão relacionadas tanto à satisfação narcísica do autor, quando ele se depara com o reconhecimento público de sua criação, quanto ao próprio ato de criação, momento que o artista brinca de ser um deus, ao apresentar ao mundo um objeto que cria e que, até então, não existia.

Diante desse resto que se mantém na cadeia significante, impossibilitado de ser significado completamente pela linguagem e ao qual Lacan chamou de *real* é que surge a possibilidade de criar algo ou de dar nome àquilo que não existia.

A sublimação, diz Lacan “eleva o objeto à dignidade da Coisa”, entretanto, como já vimos, a Coisa nunca está lá, ela não existe ou, se existe, é um vazio. Desse modo, as obras de arte, por sua característica de ficção, não negam a inexistência da Coisa, mas “[...] o artista preserva sua dimensão subjetiva, ao apresentar um objeto que não dissimula sua falsidade, seu caráter de invenção.” (KEHL, 2002, p. 164).

É possível construir outras respostas diante da falta do objeto da pulsão, quando aderimos aos saberes religiosos ou científicos que tendem a ser discursos fechados, nos moldes das construções imaginárias, mas é a sublimação “que dá a pulsão seu verdadeiro estatuto – o de a pulsão estar referida essencialmente ao **impossível**, e não, ao **proibido**.” (JORGE, 2000, p. 144-5), como uma resposta fora do recalque.

No recalque, a satisfação está ligada ao proibido enquanto que, na sublimação, a pulsão se liga ao impossível, pois a “[...] sublimação revela a estrutura do desejo humano

enquanto tal, ao revelar que, para ela, de todo e qualquer objeto sexual, se esconde o vazio da Coisa, do objeto enquanto radicalmente perdido.” (JORGE, 2000, p. 154-5).

A sublimação, que não é privilégio apenas dos artistas, traz a condição de criação de um estilo, de um destino para a vida, sem que o sujeito esteja alienado e submetido como objeto do desejo do Outro. Pela via da sublimação, pode-se enfrentar nossa falta-a-ser, nossa condição de desamparo, a qual a linguagem nos destinou com a criação de um estilo ou de uma fala própria.

[...] a produção de um estilo, que responda a singularidade da relação do sujeito com o desejo e seja capaz de dotar de uma dimensão simbólica a repetição sintomática, é o que a psicanálise propõe, no lugar da compulsão do neurótico, de tudo conhecer / tudo explicar. A ética da psicanálise não responde a um ‘dever conhecer’, mas a um deixar ‘falar’ a verdade do sujeito. Em vez de produzir certezas sobre o ser, a psicanálise surge como uma espécie de prática da dúvida. (KEHL, 2002, p. 73).

Por não se constituir como uma prática centrada na produção de saberes, a Psicanálise aponta para onde o saber fracassa e “[...] trata-se, para dizê-lo rapidamente, de uma exploração da Psicanálise como impossível. [...], mas, ao mesmo tempo, essa exploração é suportada por uma prática que surge cada vez mais real.” (MILLER, 2002, p. 18).

CAPÍTULO III – A Pesquisa

*O mundo não marcha senão pelo mal-entendido.
É pelo mal-entendido universal que o mundo
inteiro de entende.
Pois se, por desgraça, os homens se
compreendessem, não poderiam jamais entender-se.
Charles Baudelaire, Meu coração desnudado (1981: 129).*

3.1 Considerações Iniciais

A Psicanálise traz em si uma maneira muito singular de pensar o homem e a vida, do mesmo modo como a crítica literária psicanalítica tem suas próprias técnicas e métodos. E esta dissertação tem como objetivo interpretar um texto literário pela via da Psicanálise.

Segundo estudo realizado pela Professora Leny Mrech, em sua dissertação de mestrado *Uma contribuição à Psicanálise da leitura e à Psicanálise de um texto literário* (1984), a crítica literária pode seguir a vertente da Psicanálise, uma forma dentre tantas outras de interpretar textos literários.

A Psicanálise da Análise Literária, como descreveu Mrech (1984), será nossa guia neste trabalho, apontando sempre para uma leitura – uma concepção de texto – tomada como algo que nos escapa continuamente, já que as leituras que fazemos são sempre múltiplas e estão longe de serem uma comprovação empírica.

Essa forma de análise surgiu a partir dos trabalhos de Freud que, como veremos adiante, ganhou força na década de 1950, pela palavra de seus comentadores, os psicanalistas da segunda geração, os quais analisaram obras literárias.

Nesse período, enquanto alguns tentavam abarcar o sentido da obra de arte, outros percebiam o quanto essas obras se mantinham ou se mantêm inapreensíveis.

Para a Psicanálise da Análise Literária, a teoria e a obra literária nunca foram, são nem serão captadas plenamente pelo crítico. Elas são apenas miragens. Um horizonte distante ao qual, por mais que o crítico caminhe, ele não consegue nunca chegar. Porém ele não se detém por isso. Ele continua o seu caminho, tentando alcançá-lo. E, infinitas vezes, percebe que ainda não chegou lá. Ele vê que a Teoria e a Obra, que havia acreditado captar, são apenas a teoria e a obra, frutos de sua própria percepção. (MRECH, 1984, p. 30-1).

Dessa forma, uma obra de arte nunca pode ser capturada e totalmente compreendida, já que uma nova leitura poderá ser realizada sempre. Essa foi a grande contribuição que a Psicanálise trouxe ao pensamento moderno.

Freud nos mostrou que, pela via do inconsciente, nossa vida é muito mais complexa. Os conteúdos recalcados, quando retornam à consciência, sofrem o efeito da distorção e não ressurgem fieis aos conteúdos recalcados. Somos seres constituídos por linguagem, como Lacan situaria mais tarde, e esse fato implica afirmar que nossas leituras e construções teóricas estão continuamente *assujeitadas* por nosso inconsciente.

Nessa perspectiva da Psicanálise da Análise Literária,

[...] o crítico não vê a sua visão como a reprodução da obra. A literatura também não é uma cópia do real e o crítico um reflexo da obra a ser criticada. A palavra escrita do autor e do crítico não se refere à realidade, mas à própria linguagem, à cadeia de significantes, aos seus fantasmas – enfim ao Inconsciente. (MRECH, 1984, p. 31).

A visão da Psicanálise se opõe à idéia desenvolvida pela Psicologia, pois essa acredita na obra de arte como o reflexo da vida, da época e da sociedade em que vivia o autor. A obra do autor fica, dessa forma, reduzida a uma mera descrição dos acontecimentos que se desencadeavam em torno dele.

A Psicanálise aponta para aquilo sobre o que o sujeito não tem controle total e, desse modo, tanto o autor como o leitor são conduzidos pela via dos significantes sobre os quais não detêm domínio absoluto. E, diferentemente da Psicologia, a Psicanálise aponta sempre para o caráter ilusório dos saberes e das explicações das obras literárias e, também, para a impossibilidade de apreensão total de seu objeto.

Esse caráter ilusório tem lugar somente em um mundo, no qual, os sujeitos se encontram desamparados na linguagem, onde não há um saber único, de modo que cada um pode criar sua própria história.

3.1.2 O Objeto e o Método

O objeto de estudo desta dissertação é o texto literário e sobre ele me debruço como um crítico, sustentado pela Psicanálise. E o meu enfoque é a investigação de dois textos literários de Clarice Lispector e, percorrendo sua escrita no romance *A paixão segundo G.H.* e no conto *O amor*, me aproximo, pela via da multiplicidade do texto, de sua característica fundamental: o circuito do real.

Como ocorre a construção desse objeto para a Psicanálise? A Psicanálise traz a noção de inconsciente comum a todos os sujeitos por apresentar determinadas regras, mas no inconsciente, há algo que resta como desconhecido e que permanece como enigma para cada um. Essa característica do inconsciente está diretamente ligada à singularidade do sujeito, e não, à universalidade dos fatos.

O inconsciente, num primeiro momento, foi entendido como a forma como o sujeito pode conhecer o mundo, pela via de sua realidade psíquica, ou seja, pela subjetividade, o sujeito vai se constituindo no mundo e, assim, tecendo sua história de vida.

O inconsciente ficava, desta forma, reduzido à sede das representações inconscientes e, somente a partir de Lacan essas discussões foram além e passaram do sentido para o real.

Em um primeiro momento, Lacan articula a Psicanálise à Lingüística, tentando explicar o sujeito por meio da cadeia significante, idéia que se transformou – no *Seminário 20: Mais ainda* – em *lingüisteria*, ou seja, o *blá, blá, blá* do sentido que se torna insuficiente para explicar o sujeito. Esse sujeito encontra-se agora entre significantes e o simbólico nos indica que algo se encontra fora da linguagem: o real.

Lacan faz a passagem do significante ao objeto, conhecido como *objeto a*, um objeto que não se deixa capturar pela imagem, permanecendo vazio, um furo que cada um, de acordo com sua estrutura psíquica, tenta preencher com a linguagem. As estruturas psíquicas são formas que cada sujeito encontra para tentar responder ao vazio, ou seja, à castração. Essas estruturas podem levá-lo a ser reconhecido como neurótico, psicótico e perverso.

Neurótico é aquele que elege um objeto e o coloca no lugar da falta como seu objeto de gozo. Esse objeto encontra-se além do princípio do prazer, fixado numa posição repetitiva, na qual, o novo não pode surgir, dando ao neurótico a crença de que, assim, pode eliminar sua castração. Nesse caso, o objeto para a Psicanálise passa do objeto do sentido para o objeto do sem-sentido, para um objeto que indica o real.

E tal objeto não está lá, inteiro, à espera de que sua verdade seja desvendada, ele será constituído a partir das palavras que, ao se articularem, vão criando múltiplos sentidos.

No momento em que os pressupostos idealistas caem por terra, a verdade é questionada e se libera sua ilusão e, “[...] fora do mundo da representação, não há mais cópia, tudo é simulacro.” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 8), pois não há mais uma idéia

privilegiada que orienta as ações, mas sim, “a perda do centro, o desaparecimento da hierarquia, a proliferação incontrolável dos simulacros” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 9).

E, se não há mais demarcação, a crítica literária utilizada neste trabalho pode muito bem se aproximar da linguagem poética.

Existem ainda críticas que privilegiam a representação. E mantêm também a hierarquia idealista, embora essa crítica só possa sobreviver “à custa da velha literatura. Os textos da modernidade não oferecem vez a essa espécie de espelho, pois, como simulacros, eles só se abrem a outros simulacros, a outras *encenações*. Como qualquer obra poética, a crítica moderna não pretenderá representar, mas sim, simular, indefinidamente.” (idem, p. 10).

A crítica contemporânea vai perdendo, dessa forma, a função explicadora que exercia até então, porque seu antigo objeto, ao qual se adequavam seus conceitos e métodos, deixou de existir, já que eles reduziam o texto a categorias de leitura e à interpretação das obras.

Assim, após o surgimento de novas áreas do conhecimento, como a Psicanálise, o Estruturalismo e o Marxismo, as pesquisas em literatura tiveram de “relativizar as relações de escritor, do leitor e do observador (do crítico).” (BARTHES, 2004, p. 66).

E, a partir dessa nova referencia, a Obra – como era até então conhecido a escrita literária – sofreu deslocamentos e inversões das características anteriores, precisando (re) nomear seu objeto, que passou a ser reconhecido como o Texto.

Esse texto é constituído por características que são nosso objeto de estudo, um objeto que não podemos apreender completamente, mas que nos indica os limites do real.

A diferença entre Obra e Texto é que “a obra é um fragmento de substância, ocupa alguma porção do espaço dos livros (por exemplo, numa biblioteca). Já o texto é um

campo metodológico. [...] A oposição poderia lembrar (mas de modo algum reproduzir termo a termo) a distinção proposta por Lacan: a ‘realidade’ se mostra; o ‘real’ se demonstra.” (BARTHES, 2004, p. 67).

A obra fica restrita a uma operação imaginária, parada num fichário de biblioteca, enquanto o texto “mantém-se na linguagem: ele só existe tomado num discurso (ou melhor, é Texto pelo fato mesmo de o saber).” (idem, *ibidem*.).

Assim, o caminho que a crítica literária pode seguir é o da escritura “que privilegiará a produção de novos sentidos sobre a reprodução de sentidos prévios que, em vez de apenas ajudar a ler (a decifrar), dar-se-á à leitura como um novo *ciframento*”⁸ (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 20) e, como uma espécie de aventura da linguagem, “se arrisca na experiência plena da linguagem que é a da poesia, enraizando-se no texto primeiro como uma segunda floração.” (idem, p. 21).

Pode, então, existir uma crítica-escritura? A que tipo de saber estou me referindo aqui, já que a escritura pressupõe o particular? Na crítica-escritura, o lugar que o sujeito ocupa é diferente do lugar de sujeito para a crítica semiológica, pois essa, como estudo das significações, está voltada para uma visão científica e visa à objetividade, enquanto que, na outra, o sujeito “se subverte e se coloca em questão.” (idem, p. 26).

Enquanto a Psicologia analisa o texto a partir dos significados que ele contém, a Psicanálise permite que a análise vá se tecendo pelos significantes, deixando espaço para a subjetividade do autor e do leitor.

A escritura foi definida por Barthes como uma realidade formal, situada entre a língua e o estilo e independente de ambos; e a língua é aqui entendida como um conjunto

⁸ Grifo nosso, voltaremos ao conceito de *ciframento* o qual se distingue da noção de *deciframento* no Capítulo V *A Estética e a Educação*, p. 169.

de códigos e o estilo, como um conjunto de automatismos que surgem da história pessoal de cada autor.

Barthes nos diz que a escritura é uma questão de tom, de recitação (débit), de finalidade, de moral. A escritura é, ao mesmo tempo, uma modulação da fala e uma modalidade ética. Escritores contemporâneos dispõem da mesma língua, vivem a mesma história, mas podem ter escrituras totalmente diferentes, porque a escritura depende do modo como o escritor vive essa história e pratica esta língua. (idem, p. 30).

Escrever, antes de ser uma forma de linguagem direta, é algo que não chega a um fim específico, mas a um fato, já que “só é feita para dizer a si mesma” (idem, p. 33). A partir do momento em que Barthes amplia sua escuta do inconsciente, o conceito de texto e de escrita amplia sua dimensão e, assim, o texto passa a existir onde existe a *enunciação*,⁹ e não, na descrição dos conceitos.

Esse esclarecimento indica que o texto não pode ser apreendido completamente, pois em si, ele permanece inapreensível e é justamente essa condição que permite a cada leitor/crítico construir seus próprios sentidos diretamente ligados ao seu inconsciente e que nunca deixarão de ser sentidos parciais.

Ainda que possamos construir sentidos parciais, esses não são totalmente dominados pelo leitor, fato que significa que o texto, por meio de significantes, pode criar o próprio leitor.

Os significantes, por sua vez, se constituem numa cadeia que desliza constantemente, criando sempre novos sentidos. Nosso objeto de estudo, longe de ser um objeto concreto da lógica positivista, é um objeto real e, dessa forma, é inapreensível, embora, justamente por esse motivo, gere a possibilidade de múltiplas leituras. “O texto [...] pratica o recuo infinito do significado, o Texto é dilatatório; o seu campo é o do significante;

⁹ *Enunciação* é um conceito lacaniano que diz respeito à ordem do inconsciente, enquanto que o *enunciado* é da ordem da consciência.

[...] a lógica que regula o Texto não é compreensiva (definir *o que quer dizer* a obra), mas metonímica; o trabalho das associações, das contigüidades, das remissões, coincide com uma libertação de energia simbólica.” (BARTHES, 2004, p. 69).

A metodologia adotada nesta abordagem nasce também da Psicanálise. Mas há um método psicanalítico? A Psicanálise constitui-se como método? A Psicanálise pode ser pensada como método somente quando se leva em conta a sua singularidade e, dessa forma, os métodos – se é possível chamá-los assim – são constantemente criados e recriados.

Essa liberdade, na qual, cada teórico ou pesquisador pode construir seu próprio método, afasta a Psicanálise da tentativa obscurantista de tudo saber, de não deixar espaço para o novo, para a incerteza, para a ruptura e para os tropeços.

O método aqui usado encontra-se diretamente ligado ao conceito de criação, mas segue critérios consistentes de argumentação.

O fato é que, nas disciplinas humanísticas, o sentido de um fenômeno ou de um processo jamais é unívoco, comportando por natureza diferentes apreciações. O que decide quais delas são válidas e quais não o são – e pode haver mais de uma que satisfaça os critérios de aceitabilidade – é a coerências dos argumentos entre si e com os fatos considerados, a fecundidade das hipóteses apresentadas no caso em questão para explicar outros do mesmo gênero, a capacidade do autor para perceber aspectos do seu tema até então pouco ou nada notados. (MEZAN, 2002, p. 431).

Quando se pensa em pesquisa, tem-se a idéia daquelas pesquisas realizadas pelas ciências biológicas ou pelas ciências exatas e deixa-se de lado o fato de que existe uma outra maneira de pesquisar que, mesmo não sendo a habitual, não deixa de ser pesquisa. É aí que entram a Psicanálise, a Sociologia e a Antropologia, ou seja, todo o campo das Ciências Humanas.

A Psicanálise, desde seu surgimento, vem gerando discussões quanto ao seu caráter científico, quando comparada às ciências biológicas, médicas e à Psicologia e, também quanto à possibilidade de dialogar com outras áreas do conhecimento, a chamada de Psicanálise Aplicada.

Essa abordagem é possível, porque a Psicanálise é um campo que não se restringe apenas ao estudo dos sintomas neuróticos, pois estuda também as formações do inconsciente, os sonhos, os chistes e os atos falhos. São processos da própria vida psíquica com os quais ela pode dialogar, por meio de outros discursos do saber que se ocupam desse mesmo objeto de conhecimento.

Todas essas variáveis não diminuíram a preocupação do Pai da Psicanálise, quando se viu diante da tarefa de estruturar sua teoria nos moldes do saber científico, sustentado pelo caráter positivista, mas, ao mesmo tempo, distanciando-a do saber médico da época.

Seguindo essa referência, é possível definir melhor esta pesquisa pela via do diálogo, o qual se constitui como o suporte para a abordagem que proponho, situada entre a Psicanálise, a Educação, a Literatura e a análise do texto literário, articuladas ao conceito psicanalítico de *real*.

A pesquisa em Psicanálise se define por seu caráter qualitativo, pois trabalha com casos específicos e esse mergulho na singularidade permite extrair tanto o que é possível compartilhar quanto o que é exemplar. A partir dessa constatação, é possível estabelecer relações entre a teoria psicanalítica e o objeto desta pesquisa, considerando que essa pode ser realizada sem que, para tanto, tenhamos que eliminar a subjetividade do pesquisador.

E essa afirmação significa dizer que, para todo conhecimento, algo permanecerá desconhecido, pois já formulou a Psicanálise: o inconsciente porta algo de *não-sabido*.

O conceito de real, em Psicanálise, estabelece a ruptura com o modelo positivista, pois não há realidade que possa ser abarcada por completo, condição idealizada pelos métodos que se pretendem científicos.

Assim, a Psicanálise, não busca uma verdade no sentido objetivo, pois a “verdade do método encontra-se no sujeito que o criou. Não há um método psicanalítico comum a todos os teóricos e práticos da Psicanálise. O método, bem como a teoria, são sempre criados/recriados por aqueles que resolvem praticar a Psicanálise.” (MRECH, 1984, p. 47).

Assim, este trabalho pode ser articulado de várias formas, pois é um trabalho que não se fecha em si mesmo, mas que se abre para outros tantos possíveis sentidos. “Nada na Psicanálise é antagônico à possibilidade de que, com ela, se realizem pesquisas bem estruturadas e capazes de contribuir para o avanço dos conhecimentos sobre o ser humano.” (MEZAN, 2002, p. 435).

Importa lembrar agora que o objeto deste estudo, o texto de Clarice Lispector, comporta uma característica fundamental, a impossibilidade de ser capturado como puro objeto, já que “é do texto que surge a verdade, a equivocação, a mentira o objeto e o sujeito.” (MRECH, 1984, p. 43) e, nele, se instala a subjetividade.

Essa especificidade leva a Psicanálise a se diferenciar das “ciências puras”, pois leva em conta o sujeito dividido pelo efeito da linguagem, enquanto a ciência “sutura o sujeito, isto é, despreza o sujeito, excluindo-o de seu campo. Pelo menos, ela tenta fazê-lo ao máximo, nunca o conseguindo completamente.” (FINK, 1998, p. 171).

A Psicanálise elimina a dicotomia entre sujeito e objeto, diferenciando-se radicalmente da ciência que...

[...] manipula as coisas e renuncia a habitá-las. Fabrica para si modelos internos delas e, operando sobre estes índices ou variáveis, as transformações permitidas por sua definição, só de longe em longe, se defrontam com o mundo atual. Ela é e sempre foi esse pensamento admiravelmente ativo, engenhoso, desenvolvido, esse parti pris de tratar todo o ser como “objeto em geral”, isto é, a um tempo, como se ele nada fosse para nós, e, no entanto, se achasse predestinado aos nossos artificios. (MERLEAU-PONTY, 1980, p. 85).

Ao romper com o saber das ciências biológicas e médicas, a Psicanálise cria novas formas de avaliação e de método, implicando cada vez mais o profissional em sua forma de atuação e em seu caráter ético.

Assim, é possível incluir a Psicanálise Aplicada também como uma forma de realizar pesquisa por meio de textos ou da análise de instituições, não deixando de ser Psicanálise.

Como o objeto estudado aqui é um objeto que não se deixa capturar, o objetivo deste trabalho é o de construir algo nesse lugar que permanecerá vazio: o *real*, ou seja, por múltiplas que sejam as articulações e os elementos encontrados no texto, mesmo assim, permanecerá a falta indicando uma continuação.

Ainda há um outro elemento não visto, um outro conjunto a ser organizado, uma outra forma de articulação. Nesse sentido, o nosso método não se fecha no que está sendo feito aqui. Ele se abre para o que não foi feito, visto e encontrado no texto. A busca é ilimitada, o que é encontrado é sempre limitado. (MRECH, 1984, p. 51).

3.1.3 A Interpretação do Texto Literário e a Interpretação na Psicanálise – Uma Interpretação Descompleta

É possível falar de interpretação de texto literário? E como se proceder a essa análise pela via da Psicanálise? Interpretar é um termo caro à Psicanálise e pressupõe uma série de elementos específicos para sua ocorrência.

O que é e como definir uma interpretação psicanalítica? Como se interpreta um texto psicanaliticamente? Interpretar é um verbo que “se decompõe, segundo sua etimologia latina, em *inter*, ‘entre’, e *parare*, ‘igualar’. Pode-se, portanto, definir a interpretação como o ato de pôr em relação dois elementos distintos, evidenciando ou construindo uma semelhança entre eles.” (RIVERA, 2005, p. 47). E, se interpretar implica uma semelhança entre termos, o trabalho com o texto vai na direção da diferença, e não, da igualdade.

Muitos são os textos literários que serviram ou servem de objeto para a interpretação psicanalítica e ora servem para exemplificar a teoria, ora a Psicanálise percorre os textos, criando novas leituras a partir do original.

O campo transferencial é o lugar onde ocorre a interpretação psicanalítica. É como se o sujeito, ao se colocar em análise, percorresse um outro mundo – o seu mundo interno, íntimo e desconhecido de si mesmo. Sua vida passada é *re-atualizada* e sua identidade pode tomar formas imprevistas, de modo que “a interpretação psicanalítica assume sua origem e sua força na clínica.” (RIVERA, 2005, p. 47).

Em seus primeiros tempos, o conceito de transferência para a Psicanálise limitava-se a ser uma força de substituição, ou seja, em alguns casos, as pacientes se apaixonavam pela figura do analista ou o odiavam, como aconteceu a Breuer e sua paciente Ana O. Igualmente, ocorriam desvios, quando o paciente confundia a figura do médico com a figura do pai, ou ainda, quando os padrões das relações vividas na infância com os pais eram reeditados na relação com o analista.

Freud escreveu sobre esse sentimento das pacientes de se enamorarem pelo médico em *Observações sobre o amor de transferência* (1915 [1914]), advertindo aos

profissionais que o amor dedicado por seus pacientes não lhes era atribuído por seus atrativos pessoais.

O amor de transferência não se dirige ao analista, na medida em que o analista não é o que o analisando imagina que ele seja, mas é sobre a pessoa do analista que o analisando projeta suas fantasias, pois, para que haja transferência, é necessário que existam dois sujeitos: o analista e o analisando.

As demandas do amor de transferência, em análise, são um modo de o sujeito repetir ambivalências afetivas e suas frustrações, decorrentes do complexo de Édipo. Por serem idealizadas, tais demandas de amor podem se tornar um impasse para que a análise ocorra, na medida em que o analisando “repete para não recordar”, mas essas são também possibilidades por meio da qual o sujeito pode reelaborar seu lugar como objeto de amor dos pais.

Essas observações são até hoje consideradas importantes na clínica psicanalítica, porém, à medida que a clínica foi evoluindo, os analistas foram percorrendo cada vez mais outras fantasias dos analisandos.

Dessa forma, todo o discurso dos pacientes pode ser lido como uma metáfora de sua vida psíquica. Realidade e fantasia são lugares não muito definidos, pois nos encontramos no campo transferencial, no qual, se revela um homem diferente do homem racional, um homem desconhecido de si mesmo, mas profundamente verdadeiro. E refiro-me aqui ao desejo, a matriz das emoções.

Tânia Rivera, em seu livro *Guimarães Rosa e a Psicanálise* (2005), aponta o cuidado com que se deve interpretar uma obra literária:

[...] para escapar à miragem de similitude que nos faz, diante de obras as mais diversas, não ver senão metáforas da teoria psicanalítica, para, encarando a

própria teoria psicanalítica como não menos metafórica, ousar de fato colocá-la em confronto com um seu outro. Tentarei tomar a Psicanálise não como uma visão de mundo, uma compreensão geral e definitiva do homem, apta a se aplicar aos mais diversos fenômenos humanos, mas de maneira mais modesta, como texto, como o ensaio/carta de Freud a Romain Rolland. (RIVERA, 2005, p. 48).

O texto, diferentemente da obra de arte, se mantém como o umbigo do sonho, aquele lugar onde nenhuma interpretação consegue tocar totalmente.

Texto quer dizer tecido, mas enquanto até aqui, esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a idéia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido – nesta textura. (BARTHES, 1977, p. 82).

Se a obra está para a significação, o texto está para o significante, o texto não se prende a regras e técnicas: “A obra, no melhor dos casos, é *mediocrement*e simbólica (sua simbólica não consegue ir longe, isto é, para); o Texto é *radicalmente* simbólico [...]. O Texto é assim restituído à linguagem; como essa, ele é estruturado, mas descentralizado, sem fechamento.” (BARTHES, 2004, p. 69).

Seguindo por essa lógica, a interpretação não pretende chegar ao lugar de essência do ser, de uma verdade última, mas, ao contrário, ela estará lidando com as fantasias-realidade e, por isso, poderá criar novas maneiras de satisfação. A interpretação, “por sua vez, se distancia da obra apenas o bastante para pô-la em perspectiva e para fazê-la girar em torno de algum eixo secreto, sem projetá-la num espaço externo.” (PRADO JR., 2000, p. 202). Não se trata de uma verdade que signifique a obra estudada nem se encontra totalmente fora da obra como uma nova versão.

Esse fato pode acontecer somente porque o homem é um ser desgarrado da necessidade, sem objeto de satisfação definido e mobilizado, assim, pelo desejo.

O desejo foi traduzido em muitos momentos da obra de Freud como um desejo conservador de voltar a um estado anterior, ser um só com as primeiras satisfações, tornar-se o seio materno, por exemplo. Mas, por ironia, foi exatamente a essa nostalgia de um estado jamais havido que o homem renunciou e gerou a possibilidade de ele se humanizar, tornando-se um sujeito desejante.

Diante da perda original, do original que nunca houve, o sujeito busca substituir com outros objetos o que lhe falta. Porém não será qualquer objeto que poderá ocupar esse espaço, mas aquele que contém as marcas daquele que perdemos, como ensina Freud em *Luto e melancolia* (1917 [1915]). É possível entender, então, que todo objeto de desejo é sempre um objeto secundário e substituível.

Essa propriedade dos objetos – sempre secundários – determina a característica da clínica psicanalítica. Por essa especificidade, a realidade e a identidade (identificações) não são pontos fixos, e permitem novos arranjos para a pulsão ou para novas formas de satisfação. Desse modo, pode-se aderir a novas representações, substituir uma dada fantasia por outras versões oferecidas.

Nesse caso, a nova versão, introduzida pela interpretação, é mais verdadeira do que a anterior? É justamente por não haver verdade absoluta que o sujeito pode aderir a diferentes formas de representação, desfazendo as paralisias das fantasias que recobrem o desejo. A fantasia aparece pelo contorno do desejo, sendo esse a matriz simbólica das emoções. E é pela via das fantasias que se tem acesso ao desejo.

Assim, se torna possível “uma infinidade de interpretações, na medida em que não se pode apreender o enigma do desejo. Pode-se compor sempre mais uma interpretação, procurando, por meio da psicanálise, dar algum sentido ao que surge num texto criativo, ao

que pudemos apreender, já que sempre haverá um resto infinito a interpretar.” (FREITAS, 2001, p. 44).

Por tudo isso, não se pode criar um modo padrão diante do amor de transferência e cada análise, assim como cada interpretação de textos se torna única.

Seguindo nessa direção, interpretar um texto não é compreendê-lo, pois o interpretar surge da inadequação entre significante e significado, ou seja, cada palavra contém mais sentidos do que é possível de se perceber. E a interpretação segue o desvendamento das roupagens usadas pelo desejo e, por essa razão, se torna tão infinita quanto os próprios disfarces usados por ele.

E, de acordo com esses critérios, faço aqui uma interpretação psicanalítica do texto de Clarice Lispector, ou seja, uma interpretação descompleta que visa à ruptura muito mais do que à significação. Lacan falou do *semi-dizer* ou da função de enigma no *semi-dizer*, como explica Forbes (1999):

Ao que Lacan chamou de meio-dizer estou chamando descompleta. Num primeiro momento, ele falava meio-dizer, porque meio-dizer faltava-lhe a outra parte, a verdade. Posso ter uma interpretação que tenha um saber e não tenha uma verdade e outra interpretação que tenha uma verdade, e não tenha um saber. O meio-dizer é uma diferenciação entre enunciado e enunciação. Posso dizer alguma coisa, e não saber a que aquilo se refere, ou posso ter uma referência, e não saber o dito correto para essa referência. (idem, p. 32).

Assim, refiro-me à distância que existe entre o autor e seu *si mesmo*, entre aquilo que ele queria dizer e o que pôde dizer, entre o consciente e o inconsciente.

Quando comecei a escrever, que desejava eu atingir? Queria escrever alguma coisa que fosse tranqüila e sem modas, alguma coisa como a lembrança de um alto monumento que parece mais alto porque é lembrança. Sinceramente, não sei o que

*simbolizava para mim a palavra monumento. E terminei escrevendo coisas inteiramente diferentes.*¹⁰ (LISPECTOR, 1968, p. 134).

Clarice Lispector, em seu testemunho, denuncia a incapacidade de controlar o que estava escrevendo. Se o seu objetivo consciente era determinado, ele se mostrava extremamente frágil quando comparado a seu irreconhecível desejo.

Se a distância entre o autor e seu *si mesmo* se faz presente, essa distância ocorre também entre o autor e seu leitor, o crítico e, nesse caso, abre-se o abismo do tempo e do espaço.

O crítico, na maioria das vezes, é alguém que escreve sobre alguma coisa com um objetivo bastante claro: explicar o que está obscuro no texto e trazer a significação de origem. A crítica tradicional situa-se, desse modo, ao lado da cultura, mas, como contraponto, o texto não se prende a significações e a escritura se abre a múltiplas produções – enquanto a crítica busca o sentido, a escritura “abre a linguagem à infinidade” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 56). A própria prática da escritura, diferentemente da crítica, toma o texto como instigação, fazendo a crítica se perder na escritura.

O objeto aqui tratado traz essas duas referências: a crítica, como instituição cultural, e a escritura, como questionamento de toda cultura, pois “o crítico-escritor é um ser de aparição e de desaparecimento, de prazer e de gozo, de consistência e de perda e, como tal, um exemplo significativo de escritor e crise – o escritor de hoje.” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 60).

Essas considerações iniciais servem de rota, para eu não cair na paranóia existente nos saberes fechados de tudo compreender.

¹⁰ Clarice Lispector “Mistério”, crônica publicada em 7/9/68 no Jornal do Brasil. In: *Caderno de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, p. 68.

Se o que ocorre entre analista e analisando de maneira singular é a interpretação, a Psicanálise é aqui convocada a fazer *uma interpretação* psicanalítica. Ao invés de desvendar camadas obscuras do texto literário, a Psicanálise pode contribuir para ampliar o campo de sentidos do texto.

Assim, a Psicanálise, tal como outras disciplinas do saber, leva em conta suas especificidades e utiliza o texto literário como objeto de estudo e de interpretação. Enquanto se exige coerência e técnica do escritor para com o texto, a interpretação busca “o que manca atrás dessa aparência imaginária e perceber os efeitos de dispersão, de ‘manqueira’, de fragmento, de estranheza e de singularidade, que racham e minam a fachada.” (WILLEMART, 1995, p. 100).

3.1.4 A Crítica Literária e a Psicanálise

A Psicanálise se faz entre analista e analisando, quando esse último se põe a falar ou a associar livremente, por meio da transferência que mantém com o analista que mobiliza o analisando a investigar seus conteúdos inconscientes. Para Lacan, uma das características da análise é a decifração das metáforas e metonímias inconscientes que se vão tecendo a partir da transferência. A essa característica geral da análise, me questiono: como analisar um *texto* literário, já que esse, aparentemente, não está sujeito à transferência?

Com Freud, sabe-se que o inconsciente está ativo em qualquer processo psíquico: nas formações da cultura, na própria cultura e nas produções científicas, pois a própria constituição de sujeito do inconsciente é concomitante à instauração do simbólico como Lei da cultura.

Mas é com Lacan que a Psicanálise pôde ser diferenciada em sua utilização, limpando os campos que ele qualificava como “absurda” a “confusão que reina nessa área” (LACAN, 1966, p. 58).

Dessa forma, a Psicanálise, propriamente dita, somente se realiza por meio do sujeito que “fala e que ouve”, sob o efeito da transferência “como tratamento”, enquanto que “fora desse caso, só pode tratar-se de método psicanalítico aquele que procede à decifração dos significantes, sem considerar nenhuma forma de existência pressuposta do significado” (idem, p. 758).

Nesse campo, surge a Psicanálise na Crítica Literária. A crítica do texto já ocorria na Idade Média, quando surgem suas primeiras manifestações, mas se constituiu mesmo como Crítica Literária no século XVII, posicionando-se como uma espécie de crítica dogmática e normativa.

No século XVIII, o crítico apareceu como submisso ao julgamento moral, enquanto que, no século XIX, com a crescente expansão dos jornais e a exacerbação da estética romântica, a qual valorizava a criação, o crítico foi “sapeado por uma verdadeira onda de ridicularização, onda para a qual cada criador trará sua contribuição, sob a forma de observação sarcástica” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 4).

Somente no fim do século XIX, essa relação de inferioridade do crítico para com o autor foi abalada de seu modelo já estável. “O que ocorreu foi o questionamento do sujeito-criador, a flutuação da Verdade, a queda das hierarquias, em consequência de um descentramento ontológico e ético.” (idem, p. 5). Esse descentramento do sujeito-criador repercutirá em todas as áreas das Ciências Humanas.

Na Psicanálise, Lacan anunciou o sujeito como sendo um significante da linguagem do outro. E, sob o método psicanalítico da associação, o sujeito fala ao analista

todos os pensamentos que lhe vêm à consciência. O sujeito, ao se colocar em análise, vai produzindo cadeias significantes, que se vão constituindo muito além da vontade do sujeito e que serão pontuadas pelo analista.

Freud associou esse mesmo método à produção artística, em seu texto de 1900, *A interpretação dos sonhos*, na citação de uma carta de Schiller a Korner, “onde existe uma mente criativa, a Razão – ao que me parece – relaxa sua vigilância sobre os portais e as idéias entram precipitadamente.” (FREUD, 1996, p. 137-8). Trata-se de uma constatação de que a associação livre ocorre além da clínica psicanalítica e que a escrita encontra-se submetida às leis do inconsciente.

Essa mudança de pensamento sobre o sujeito-criador, ocorrida no fim do século XIX, alterou os estatutos do escritor e do crítico, fazendo desaparecer a hierarquia estabelecida entre escrever e ler e é o primeiro ato considerado superior na escala de valores.

Essa ruptura levou Barthes a notar que um texto se reescreve infinitamente, à medida que é lido e, ainda, que o texto “só se escreve no momento em que é lido, já que a leitura é a condição da escrita e não o inverso.” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 5).

A obra não é mais detentora do sentido, de uma verdade originária, escritor e crítico vão trabalhar “com a mesma linguagem capaz de significar” (idem, p. 6).

O crítico-escritor é aquele que se posiciona diante da obra, de um texto escrito por alguém “que ditou a leitura de seu inconsciente, apesar da censura.” (WILLEMART, 1995, p. 140), ou seja, o escritor, ao escrever, está submetido às leis do inconsciente, as quais vão fazendo surgir cadeias associativas sobre os mecanismos de metáfora e metonímia. E o crítico-escritor o que terá em mãos, quando se debruçar sobre a leitura de um texto?

Para Willemart (idem., p. 141), o texto que lemos já é “o texto do primeiro leitor. O crítico não lê o texto do primeiro leitor, mas o texto que o primeiro leitor escreveu a partir da sua leitura [...]. Assim, o texto escrito é, para citar Lacan, o ‘litoral’ entre a *re-presentation* da representação e da cultura, entre uma verdade e um saber”.

O crítico-escritor, dessa forma, vai tentar ler o que esse primeiro leitor leu. Se, na análise, o analista faz isso pela via da leitura de associações do analisando, na crítica literária, o crítico manipula o texto que se coloca como enigma, deixando aparecer as fímbrias do real. E, desse modo, quem faz as associações é o crítico, e não, o escritor. Essas associações apontam também algumas dificuldades de interpretação, de modo que:

A experiência da crítica denuncia os limites e modela en creux as fronteiras da obra literária: aponta em seu tecido algo que ela própria não é capaz de dizer, um vazio escondido no interior de seu volume, e indica para além de sua face visível, para além daquilo que ela oferta gratuitamente, um avesso só acessível através de um penoso périplo. (PRADO JR, 2000, p. 202).

E o obscuro da obra se torna justamente o fio que fará a costura entre a escrita do autor e o discurso do crítico. O crítico-escritor, ao mesmo tempo em que se aproxima da obra, tornando suas as imagens do autor, distancia-se dela, proporcionando a essas imagens um novo sentido, ou seja, “ele está sempre pronto a distanciar-se delas, para julgá-las em seu valor ou em seu poder de revelação.” (PRADO JR, 2000, p. 202) e amplia o sentido dos temas propostos na obra para “além da própria obra” (idem, p. 203).

A crítica é, dessa forma, “produção de conhecimento: não o registro de um dado até então ignorado, mas a reestruturação das categorias até então correntes, que foram fulminadas pelo curto-circuito da experiência da leitura” (idem, p. 204).

A análise do crítico constitui-se como associações livres sobre o texto do outro. E consiste em percorrer a estrutura de metáfora e da metonímia, além das repetições dos significantes, os quais se tornam referências para o inconsciente: “O crítico ocupa os dois lugares, o de analista e o de analisando. Escutando e pontuando o texto como o analista escuta e pontua a fala da analisando, ele associa a partir da pontuação como o analisando, a partir de sua fala pontuada pelo analista.” (WILLEMART, 1997, p. 8).

Lacan postula a existência de uma estrutura no texto, apontando para a idéia de como um texto deve ser lido, já que “encontra-se na ordenação de sua própria narrativa a própria estrutura do sujeito que a Psicanálise designa” (LACAN, 1966, p. 758). A estrutura inconsciente encontra-se na narrativa do texto que Willemart (idem, p. 173) chamou de “hipótese de um inconsciente de texto”, o que significa dizer que uma **crítica de método psicanalítico** está voltada para um discurso que vai além das construções imaginárias e simbólicas de juízo, porque vai na direção do encontro do simbólico com o real. E, na medida em que Lacan articula o inconsciente como um discurso, pode-se pensar o inconsciente do texto, por ser esse um discurso.

O que faz limite entre o simbólico e o real é a letra, como a chamou Lacan, justamente porque ela desenha a borda do furo do saber, de onde surgem manifestações do inconsciente. A escrita seria o que decalca os efeitos de língua do significante, “o que dele se forja por quem a fala.” (LACAN, 2001, p. 22), ou seja, os efeitos de gozo.

Dessa forma, Lacan se afasta de uma leitura psicanalítica e psicobiográfica defendida por Marie Bonaparte, relacionando, durante sua obra, esse significante “*escrita* com a equação sexual, a linguagem, o ser, o amor, a língua, o *Outro*, o gozo, o saber etc” (WILLEMART, 1995, p. 141), tudo o que escapa à significação e transforma o texto num objeto vivo.

O importante nesse tipo de leitura da crítica literária é que os elementos vão aparecendo e se articulando, o que significa que a crítica pode ser realizada mesmo por uma pessoa que não seja especialista em literatura. “O crítico, aqui, não é o engenheiro. Isto que, aparentemente, poderia ser tomado como um fator desfavorável” (MRECH, 1984, p. 36) e que, por essa condição “pode se voltar inteiramente para a obra literária. É ela que lhe indica o caminho a seguir” (idem, ibidem). Pela via do texto, a leitura vai se tecendo, distanciando-se da tendência psicológica que submete o texto às teorias e aos métodos de análise.

A literatura, dessa forma, faz-se *litoral* e, no limite entre o saber e a verdade do inconsciente, ela traz consigo o selo da ficção, que é a verdade da estrutura.

Assistindo à erosão do significado, ciente de que não está lendo um tratado de ciência, mas uma obra litoral entre o saber e a verdade, o crítico-escritor não tratará o texto como um tratado científico. A tentativa de fazer da literatura uma ciência deve fracassar, porque terá sempre um resto não dedutível a proposições objetivas decorrentes do desejo. (WILLEMART, 1995, p. 144).

O crítico tenta encontrar o significante, mas o que descobre é o desejo em seu deslizamento. Como *A carta roubada*, de Poe, a literatura nunca dará seu recado, apesar de demonstrar um certo saber e de chegar sempre ao seu destinatário, já que o leitor tentará atingir continuamente a verdade do texto.

Essa impossibilidade de conter em si a verdade encontra-se associada à linguagem. O homem é um ser de linguagem, mas a linguagem que o define, ao mesmo tempo, lhe escapa. E, por essa razão, a linguagem não pode ser reduzida a uma função de transmissão de mensagem. Os homens nascem num mundo de palavras, das quais, não são seus donos e, somente se alienando a elas (as palavras), é que o homem começa a falar.

A busca da origem da linguagem torna-se fadada ao fracasso e cava, paradoxalmente no interior da linguagem, o furo do inominável, pois “a linguagem diz peremptoriamente quando renuncia a dizer a coisa mesma. [...] A linguagem significa quando, em vez de copiar o pensamento, deixa-se por ele desfazer e fazer. [...] A linguagem é por si mesma oblíqua e autônoma e, se lhe ocorre significar diretamente um pensamento ou uma coisa, trata-se apenas de uma capacidade secundária, derivada de sua vida interior.” (MERLEAU-PONTY, 1980, p. 145).

A linguagem vai além do que já conhecemos, de modo que, “quando escuto ou leio, as palavras não vêm sempre tocar significações preexistentes em mim. Têm o poder de lançar-me fora de meus pensamentos, criam no meu universo privado cesuras onde outras pensamentos podem irromper.” (MERLEAU-PONTY, 1980, p. 145).

A literatura “se vê hoje sozinha a carregar a responsabilidade inteira da linguagem” (BARTHES, 2004, p. 5), no sentido de que a literatura encontra-se e realiza-se na linguagem, “a ciência se fala, a literatura se escreve” (idem, p. 6). A literatura aponta a essa condição fundamental da linguagem que desliza por meio dos significantes, de modo que “o escritor se aplica em multiplicar as significações sem as preencher nem fechar e utiliza a linguagem para constituir um mundo enfaticamente significante, mas, finalmente, jamais significado.” (BARTHES, 2003, p. 173).

A cada vez que entramos em contato com um texto literário, o que encontramos são restos que nos escapam e o inominável que nos inquieta. A crítica, ao indicar o texto como seu objeto, ao invés de extrair dele um sentido, nos presenteia com produções mais complexas resultantes da articulação com o pré-texto estudado.

Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo quanto a mim: literatura. [...] A ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa. Por outro lado, o saber que ela mobiliza nunca é inteiro nem derradeiro; a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe de alguma coisa; ou melhor: que ela sabe algo das coisas – que sabe muito sobre os homens. [...] A literatura engrena o saber no rolamento da flexibilidade infinita: através da escritura, o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico, mas dramático. (BARTHES, 1977, p. 16, 19).

O crítico-escritor encontra-se entre o “saber” que o livro apresenta sobre o mundo e a crítica que o mundo endereça ao livro. E, nesse intervalo que não se propõem, ao atravessar a obra, torna-se uma explicação ou uma “ciência”. A crítica “seria assim uma atitude em face da linguagem que se situa entre o uso espontâneo da *fala* e o estudo científico da *língua*.” (PRADO JR, 2000, p. 208).

Dessa forma, se a crítica literária se pretende uma ciência nos moldes das ciências exatas, ela fracassa devido à multiplicidade de funções que o signo literário comporta e da pluralidade das obras que não decorrem de uma única pessoa, ou seja, de um único inconsciente.

E cada obra diferencia-se das outras pelo desejo que anima cada escritor e, assim, chegar ao “inconsciente do texto”, como o chamou Jean Bellemin-Noel; é aproximar-se do “indizível”, de uma parcela de gozo, e não, de uma experiência de gozo.

Essa constatação remete à idéia de um texto que vai se tecendo a partir da leitura que é feita dele. O sujeito, como pensa a Psicanálise, efeito de linguagem, vai se transformando durante o ato de percorrer as letras do escrito, deixando-se levar pelo desejo, para uma leitura que se diferencia das que comportam métodos e técnicas.

É certo que existe uma origem na leitura gráfica: é a aprendizagem das letras, das palavras escritas, mas, por um lado, existem leituras sem aprendizagem (as imagens) – pelo menos sem aprendizagem técnica, senão cultural - e, por outro, uma vez adquirida essa technè, não sabemos onde deter a profundidade e a dispersão da leitura: na captura de um sentido? Que sentido? Denotado? Conotado? Tratam-se de artefactos que diria éticos, visto que o sentido denotado tende a passar pelo sentido simples, verdadeiro, e a fundar uma lei (quantos homens não morreram por um sentido?), ao passo que a conotação permite (é a sua vantagem moral) estabelecer um direito ao sentido múltiplo e libertar a leitura: mas até onde? Até o infinito: não existe obrigação estrutural de fechar a leitura: tanto posso fazer recuar até ao infinito os limites do legível, decidir que tudo é no fim de contas legível (por muito ilegível que pareça), como ao invés, decidir que, no fundo de todo o texto, por muito legível que tenha sido concebido, existe, permanece um quantum de ilegível. O saber-ter pode ser delimitado, verificado no seu estágio inaugural, mas depressa se torna sem fundo, sem regras, sem graus e sem termo. (BARTHES, 1987, p. 32).

O sujeito é aqui reapresentado por múltiplos sentidos da linguagem e pela impossibilidade de representação que o autor nomeia o *quantum de ilegível* que resta sempre na leitura.

Barthes relata a experiência de erguer a cabeça quando lemos, para podermos ir além, sair dos contornos do texto. Ao tirar os olhos do texto, a “dispersão” toma a cena e impõe um novo movimento, reorganizando o espaço e o tempo, aproximando o leitor da paixão e do desejo. Nesse momento, o sujeito faz de sua leitura um ato clandestino de onde todo o mundo se torna apartado.

3.2 A Literatura Moderna

A aproximação da crítica literária realizada até aqui me interessa para eu poder tecer algumas relações sobre o texto, a Literatura e a Psicanálise. E, dessa forma, o texto se apresenta como uma multiplicidade de sentidos; e a literatura é descrita por Bellemín Noel (1978) como:

O conjunto dos escritos explicitamente alinhados sob o signo da ficção (à margem do técnico e do didático), que reelaboram esse passado fremente de verdade secreta e que se acham submetidos de maneira direta à lei de seu desconhecimento. Ler a ficção com os olhos da Psicanálise permite ao mesmo tempo oferecer aos textos uma outra dimensão e observar a escritura na sua gênese e no seu funcionamento. A atividade literária ganha com isso um regime de sentido suplementar, além de ser reconhecida como subversiva enquanto trabalho do Outro. As estruturas universais e a inefável singularidade do sujeito humano talvez se encontrem assim apreciadas com mais justeza, logo, com mais justiça. (op. cit., p. 97-8).

A literatura moderna apresenta uma característica importante: é contemporânea do nascimento das ciências humanas e do retorno do ser na linguagem. E o início dessa nova literatura, se a podemos definir assim, ocorre “nesse fim do século XVIII, quando aparece uma linguagem que retorna e consome em sua fulguração outra linguagem diferente fazendo nascer uma figura obscura, mas dominadora, na qual atuam a morte, o espelho e o duplo, o ondeado ao infinito das palavras.” (FOUCAULT, 2006, p. 57).

A literatura francesa do século XVIII teve como seus principais expoentes, Voltaire, Diderot, Rousseau e outros. Eles inventaram uma psicologia e uma pedagogia, além de terem imaginado sistemas de governo.

No século XIX, com Stendhal e Zola, a História e as lutas sociais passaram à frente, “ao longo de todo o século XIX e até nossos dias ainda – de Holderlin a Mallarmé, a Antonin Artaud – a literatura só existiu em sua autonomia, só se desprende de qualquer outra linguagem, por um corte profundo, na medida em que constituiu uma espécie de *contradiscorso* e remontou assim da função representativa ou significante da linguagem àquele ser bruto esquecido desde o século XIV.” (FOUCAULT, 2002, p. 60).

A literatura na Idade Moderna não veio servir para confirmar alguma coisa, mas “a literatura aparece como o que deve ser pensado, mas também e pela mesma razão, como

o que não poderá em nenhum caso ser pensado a partir de uma teoria da significação.” (idem, p. 61). Essa idéia de sentido e significação ressoa do século XVII, quando os signos eram considerados binários e a significação era refletida no nível de representação.

A literatura no século XIX “repõe à luz a linguagem no seu ser.” (idem, ibidem) e, já que não há mais a significação absoluta condensando significante e significado, à literatura será permitido como linguagem “crescer sem começo, sem termo e sem promessa. É o percurso desse espaço vazio e fundamental que traça, dia a dia, o texto da literatura.” (idem, ibidem.).

Nessa época, um gênero literário passa a merecer destaque: a literatura fantástica, considerada a precursora da literatura de ficção, tal como a conhecemos atualmente.

Seus principais representantes são: Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant, Robert Louis Stevenson, E. T. A. Hoffmann e o brasileiro Machado de Assis, com seu conto “O Espelho – Esboço de uma nova teoria da alma” (1882). No momento em que a racionalidade e a cientificidade ganhavam seu apogeu, surgia esse gênero de literatura, enquanto paralela e curiosamente, teve início o desenvolvimento da teoria freudiana.

Tudo o que, até então, estivera relacionado às crenças, às fantasias infantis, ao sobrenatural, às sensações quase indescritíveis de medos noturnos sobre o misterioso, sobre os quais se produziam teorias tão inverossímeis perderam lugar para o excesso de racionalidade proporcionado pela modernidade. A alma humana foi reduzida a explicações técnicas e foi excluído de sua vida o desconhecido.

Porém, nessa mesma época em que a ciência transformava o homem em seu objeto e a linguagem virava também objeto de estudo da fisiologia surge uma nova função, contrária à ciência, transformando a linguagem num puro ato de escrever e a tornando literatura.

A literatura moderna é fruto e é, também, ato deste novo homem que deve se haver com um sofrimento do qual não é autor, com uma sexualidade que não escolheu e que não dirige, com as relações de produção que lhe forçam a agir, com uma linguagem que lhe pré-existe, que lhe nomeia, que sustenta, mas que também constrange seu pensar. Este homem não pode mais traçar seus limites, pois sua origem lhe é sempre exterior, porque é mergulhado numa historicidade inédita e porque se sabe habitado por sua sombra, numa opacidade originária que nenhum exercício de consciência poderá dissipar. (KON, 2001, p. 99).

Numa época em que a racionalidade rouba a cena, a literatura fantástica narra as experiências extraordinárias e sobrenaturais desses novos sujeitos, que se debatem para buscar explicações lógicas, e não as encontram. O que torna esses textos singulares é a “hesitação” desses personagens diante da falta de resposta. Por isso, seus temas estão relacionados à loucura, ao duplo, à ilusão, ao fantasmagórico.

Nesta região sombria do homem, a qual, a luz da razão não consegue iluminar por meio do seu ordenamento natural da representação, emerge uma nova *epistême*, à que Foucault denominou de *epistême* moderna, na qual, o incompreensível, o impensado e o impensável ressurgem em consequência do fracasso da soberania da consciência.

Todorov (1975) considera o gênero fantástico como a “má consciência deste século XIX positivista” e continua: “mas hoje não se pode mais acreditar numa realidade imutável, externa, nem em uma literatura que não fosse senão a transcrição desta realidade. As palavras ganharam uma autonomia que as coisas perderam” (idem, p. 177).

Noemi Kon (2001, p. 101) propõe que a Psicanálise seja também a má consciência, ou melhor, a inconsciência, apoiada, é claro, na autonomia das palavras sobre as coisas e na dissolução dos limites entre fantasia e realidade.

Aquilo que parecia sólido, as lógicas racionalistas, se vêem frágeis diante do invisível; o homem de Poe não consegue mais conduzir seu destino com as regras do

pensamento, há algo que escapa e que Freud chamou de inconsciente. Enquanto que, na Literatura Fantástica, essas forças extraordinárias vêm de fora, para a Psicanálise tais forças vêm do mundo interno, do inconsciente ou do também chamado mundo psíquico. Para o homem moderno, sua racionalidade não garante mais seu destino.

A passagem do tempo imprimiu a distinção entre as lendas e as narrativas históricas: **a primeira** representa as formas estáveis de sociedades, nas quais, a passagem do tempo não altera seus personagens, sustentados pela natureza, onde não há espaço para o novo e para as alterações. É um mundo sem lugar para o inconsciente. **A segunda**, a narrativa histórica, tem como característica a passagem do tempo e os efeitos que esse produz em seus personagens, os quais se modificam, tornando-se irreconhecíveis na passagem do texto.

O narrador, segundo Benjamin,¹¹ existiu na medida em que havia necessidade de transmitir experiências e compartilhá-las, numa época em que o tempo demorava mais para passar e o sujeito era um elo entre passado e futuro, função impossível de se sustentar no século XX, já que as alterações e as transformações ocorrem rapidamente em nossas vidas.

Segundo Kehl, o romancista ocupa o lugar daquele que tenta dar conta da passagem do tempo, na modernidade – lugar pertencente antes ao narrador – e se esforça para dar sentido à vida, já que o sentido transcendental dado pela tradição perdeu sua eficácia. Somos conduzidos, a partir desse fato, a falar, a escrever e a narrar nossas vidas comuns, “daí a compulsão do romancista de tudo dizer, tudo rememorar, enquanto ao narrador basta um breve fragmento, um pequeno fragmento recortado do cotidiano, para,

¹¹ BENJAMIN, Walter. O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

através dele transmitir algo de um saber que não é exclusivamente seu.” (KEHL, 2001, p. 60).

O texto foi a forma que o sujeito moderno encontrou de colocar ordem na fragmentação vivida pelo eu. É justamente pelo fato de o sujeito encontra-se separado de uma tradição que produzia sentido para ele que ele se vê impulsionado a falar, a escrever e a narrar sua vida.

As narrativas romanescas produzem uma consistência imaginária ao eu, que é o que o sujeito tem para se relacionar com o outro, num mundo que se desgarrou das certezas vindas do plano divino e das lógicas naturais, num mundo onde a linguagem não mais representa as coisas e a literatura surge como um artifício capaz de produzir efeitos de “verdade” que se recriam a cada dia.

Dessa forma, não por acaso, a literatura teve seu apogeu no século XIX como forma encontrada para produzir sentidos para a vida, já que os sentidos dados até então pela religião e por outras formas simbólicas de *religação*, para conferir ao homem um destino, não produziam mais o mesmo significado.

A literatura e, mais precisamente o romance realista, surgiu na Europa no fim do século XVIII e ficou conhecido por expressões como: imaginação criadora, originalidade, expressão, comunicação, simbolismo, emoção e sentimento e se tornou fruto dessa vasta transformação que ocorreu na civilização ocidental.

O romantismo foi uma corrente artística que questionou o sujeito da consciência e da representação, colocando em primeiro plano a imanência e o ser da paixão.

Soltos num mundo sem Deus, contrários ao pensamento desencantado dos Iluministas e dos empiristas de sua época, os poetas do Romantismo foram os primeiros escritores e artistas a declarar ‘guerra’ à burguesia e a elevar o artista,

como ‘gênio criador’, a um lugar próximo do daqueles que, em períodos anteriores, teriam sido agraciados como o sopro divino. (KEHL, 2001, p. 82).

No século XIX, com o advento da literatura realista, ou da literatura moderna, como a conhecemos hoje, o autor se interessa por narrar não apenas o que aconteceu, mas também, o modo como os acontecimentos foram vividos pelos personagens.

Os grandes nomes do romance realista, como Balzac, Flaubert, Richardson, Zola, Defoe, Eça de Queiroz, Machado de Assis, Tolstoi, Eliot e Dostoiévski, dentre outros, organizavam a experiência subjetiva, o funcionamento da sociedade capitalista nascente, produzindo sentidos, embora revelando a falta de sentido da vida e proporcionando, às vezes, consolo e, outras vezes, confirmação para o desamparo dos leitores, seus contemporâneos. Além disso, possibilitavam também

[...] colocar em ação mecanismos de identificação entre leitores e personagens (o que, certamente, foi responsável pela mobilização de um imenso público consumidor de literatura, fascinado pela democratização da escolaridade das populações urbanas européias), a leitura dos romances realistas se coloca, a meu ver, entre os principais mecanismos responsáveis pela formação dos padrões subjetivos ao individualismo moderno. (KHEL, 2001, p. 84).

O romancista é aquele que narra a vida comum de pessoas comuns, transformando-a em histórias que merecem ser contadas, talvez, para burlar sua insignificância, tentando articular a elas um sentido. Talvez, esse gênero literário faça parte da herança que produziu o homem moderno, além de ser uma maneira de reorganizar o homem e o seu destino.

Entretanto, porque a passagem por uma análise traz como consequência a “desconstrução” do sujeito moderno que se considerava personagem de um romance, surge a possibilidade de o sujeito se narrar “sob a forma moderna do conto, ou talvez do poema”,

deixando de lado o peso do romance para alcançar “uma espécie de *desencanação*.” (idem, p. 89).

O século XX traz uma revolução: a arte é separada de sua função – ela não tinha outra finalidade senão ela mesma – e, “A partir do momento em que o ser da arte não é representar naturalisticamente o mundo, nem promover valores, sejam eles sociais, morais ou políticos, é possível encontrar a especificidade da arte enquanto promotora da experiência estética.” (ARANHA; MARTINS, 1993, p. 366).

Uma das principais características das transformações que ocorreram na literatura nesse período foi “a multiplicação de seus significados, que permitem e até mesmo solicitam uma leitura múltipla.” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 61). E não há mais uma ordem ideológica ou até mesmo uma ordem psicológica sustentando os personagens, o que há é “um estilhaçamento temático e uma mistura de vários tipos de discurso que desencorajam a leitura homogeneizadora.” (idem., p. 61).

CAPÍTULO IV – Clarice Lispector e *O amor e a paixão segundo*

G.H. – A (des)construção do sujeito

Então, escrever é o modo de quem tem a
palavra como isca:
a palavra pescando o que não é palavra.
Quando essa não-palavra – a entrelinha –
morde a isca,
alguma coisa se escreveu. Uma vez que se
pescou a entrelinha,
poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora.
Mas aí cessa a analogia: a não-palavra,
ao morder a isca, incorporou-a.
O que salva então é escrever 'distradamente'.
Clarice Lispector, *Escrever as entrelinhas*,
in: *A descoberta do mundo* (1971, p. 385).

4.1 O Estilo de Clarice

A literatura foi para Clarice Lispector uma questão de vida ou morte e a leitura de seus textos nos conduz a uma viagem perigosa e fascinante. Convido o leitor a embarcar nessa viagem imprevisível pelos textos de Clarice: “Escrevo simplesmente. Como quem vive. Por isso, todas as vezes em que fui tentada a deixar de escrever, não consegui. Não tenho vocação para o suicídio.” (in: *Cadernos de Literatura*, 2004, p. 73).¹²

Será possível classificar a obra de Clarice Lispector dentro dos cânones da literatura? Muitos tentaram e várias respostas surgiram, mas a pergunta sobre sua obra continua a nos indagar.

Num dos primeiros ensaios sobre a obra de Clarice, escrito por Olga de Sá, seu texto foi comparado a algo divino, uma espécie de epifania.

¹² Apud BORELLI, O. *Clarice Lispector – Esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

Recebeu o título de *Línguas de Fogo* (2002) o ensaio da canadense Claire Varin sobre a escritora brasileira, que assim se explica: no dia de Pentecostes, Jesus Cristo enviou aos apóstolos reunidos o Espírito Santo em forma de “línguas de fogo”, que desceram do céu e pousaram sobre cada um. Os apóstolos começaram a falar em outras línguas, conforme o Espírito Santo lhes concedia. A população ficou confusa, pois cada um escutava na sua própria língua. Claire Varin defende a tese de que Clarice teve um bilingüismo oculto, pois ouvia e entendia o iídiche desde pequena, língua dos pais, e aprendia o português. Mais tarde, deparou-se com outras línguas, o francês, o inglês e o italiano. Além do grande interesse por essas línguas, Clarice se encantava igualmente com o silêncio, a entrelinha e o não-dito.

Assim como Claire Varin, o escritor Otto Lara Resende, grande amigo de Clarice, considerava-a uma “feiticeira”, não só pela magia exposta em sua escrita, mas pelo fato de ela ter participado de um Congresso Mundial de Bruxaria, realizado na Colômbia.

O uso de recursos psiquiátricos serviu também para explicar a solidão da escritora e diagnósticos de síndrome compulsiva e posição depressiva ilustram sua narrativa.

Outros autores, como a crítica literária Hélène Cixous, que divulgou a obra de Clarice no exterior, considerava o que ela fazia estava muito mais próximo da filosofia do que da literatura.

O silêncio da escritora, uma característica de sua personalidade, parece fazer muito barulho, um barulho interno que incomoda mais que os altíssimos decibéis medidos nas grandes cidades. E Clarice não se encaixa em nenhum estilo, seja ele romântico, fantástico, regionalista, realista ou de vanguarda. Qualquer classificação seria reduzir a grandiosidade de sua obra, situada além de qualquer formatação, a métodos e técnicas. Trata-se de uma escritora clássica, dessas que ultrapassam o tempo, por não estarem presas

a nenhuma interpretação e há sempre mais do que podemos apreender em sua obra, Dessa forma, parece haver sempre algo que escapa ao nosso entendimento.

Clarice mergulhou profundamente em si mesma, talvez, para descobrir o que havia por trás do pensamento que ela chamava de “a coisa” ou de “isso”. Para ela, as palavras serviam para enganar e para *encobrir*.

A escritora perseguia o neutro, ou seja, aquilo que escapava a toda identidade e a toda filiação, daí sua escrita não se sujeitar a nenhuma classificação: “Em vez de falar de si, Clarice falava do real, essa esfera da vida que sempre nos escapa – e que apenas vislumbramos nas rotinas e nos rituais que compõem o que chamamos realidade.” (CASTELLO, 2007, p. 46).

Mas, se Clarice busca o real, é sem a esperança de encontrá-lo, uma busca sem ideais e ilusões. “Sua estratégia, em vez de se assemelhar aos procedimentos meticulosos dos detetives, que buscam marcas e indícios para solucionar problemas concretos, se aproxima mais à posição misteriosa dos adivinhos” (idem, p. 50). O escritor é um decifrador de enigmas, o enigma é sempre obscuro e ambíguo e não pede uma solução, mas uma decifração.

Os livros de Clarice não apresentam um pensamento fechado, sustentado por conceitos, ao contrário, suspendem constantemente nossas certezas e nos colocam em defrontação com o vazio que se esconde dentro do ovo (no conto *A galinha*).

Sérgio Milliet, após ter lido *Alguns Contos*, ratificou o que já pensava sobre o estilo clariceano, sua deformação sintática e vocabular: “É pelos erros, pelas falhas, as insistências, os excessos, que Clarice Lispector prova a espontaneidade que a valoriza e faz de sua prosa uma prosa poética cheia de surpresas.” (in: FERREIRA, 1999, p. 177). Assim,

Clarice não se restringe a poucas páginas, sua riqueza inventiva transborda principalmente do espaço racional.

Clarice vê além das descrições pormenorizadas e segue para o abstrato, o que está fora das convenções de realidade. Sobre seu estilo, dizia:

Meu trabalho vem às vezes em nebulosa sem que eu possa concretizá-lo de algum modo. Passo dias ou até anos, meu Deus, esperando. E, quando chega, já vem em forma de inspiração. No início de uma história, acho que tenho um vago plano inconsciente que vai desabrochando à medida que trabalho. Fundo e forma sempre foram uma coisa só. A frase já vem feita. (In: Cadernos de Literatura, 2004, p. 80).

Para Clarice, a importância de seus livros não estava ligada diretamente ao que escrevia, mas, à reinvenção pessoal do leitor.

Seu primeiro livro, *Perto de coração selvagem*, foi imediatamente aceito pela crítica. Sérgio Milliet ficou fascinado com a profundidade de sua escrita: “Mas isso é excelente! Que sobriedade, que penetração e, ao mesmo tempo, apesar do estilo nu, que riqueza psicológica!” (in: FERREIRA, 1999, p. 98).

Dinah Silveira Queiroz também deu boas vindas à nova escritora que surgia no país, num artigo publicado em *O Jornal*, declarou sua dificuldade em defini-la, devido à complexidade de sua escrita (idem, ibidem.).

O jornal *A Noite* também se pronunciou, considerando o romance “um livro singular, estranho, insólito” (idem, p. 99) e, apesar da reciprocidade crítica, Álvaro Lins escreveu um artigo chamado “A experiência incompleta: Clarice Lispector”, no qual, classifica o livro de estréia de Clarice como romance moderno, comparando a escrita da autora com a de escritores como James Joyce e Virginia Woolf: “Um romance original em nossas letras embora não o seja na literatura universal” (idem, p. 100). Para o crítico, falta

ao romance a estrutura que o define como tal: “Li o romance duas vezes e, ao terminar, só havia uma impressão: a de que ele não estava realizado, a de que estava incompleta e inacabada a sua estrutura como obra de ficção.” (LINS, 1946, p. 111).

Sobre as críticas que lhe dirigiam, Clarice teceu alguns comentários:

Não sei dizer que autores influíram no que eu escrevi ou na minha formação. Possivelmente me influenciaram mais os motivos dos escritores, mesmo que eu nada soubesse deles, do que os seus livros. Cercando a questão mais de perto, eu poderia dizer de fora para dentro, concordando com pessoas que escreveram sobre meu trabalho, que eu tive influência de [Marcel] Proust e [James] Joyce, o que tem como obstáculo material o fato de eu não ter lido Proust e Joyce antes de escrever o primeiro livro. (LISPECTOR, C. in: Caderno de Literatura Brasileira, 2004, p. 58).¹³

O *Jornal de Alagoas* publicou (em 25/2/44) uma crítica de Ledo Ivo, “O país de lalande”, no qual, o escritor teceu elogios ao texto de Clarice. Além de considerá-lo o melhor romance escrito por uma mulher em língua portuguesa, falou da construção de sua escrita: “[...] a ausência de um enredo fixo, as implorações insistentes das nuances, o deliberado propósito de conduzir ou realçar o movimento romanesco em pequenas revelações episódicas, em que o poético, a farsa ou o dramático domina.” (In: FERREIRA, 1999, p. 102-3).

Em 1964, Clarice publica *A paixão segundo G. H.*, vinte e um anos depois da publicação de seu primeiro romance e, durante esses anos, outras publicações ocorreram, dentre elas, os romances: *O lustre*, *A cidade sitiada*, o livro de contos *Laços de família*, e o romance *A maçã no escuro*.

A autora entregou os originais de *A paixão segundo G.H* para os amigos Fernando Sabino e Rubem Braga, para ser publicado pela editora do *Autor*. O livro recebeu críticas favoráveis e alguns comentários irônicos.

¹³ Clarice Lispector fala de Nápoles, por Solene Benevides Viana, para o jornal *A Noite*. Rio de Janeiro, 2/12/45.

Benedito Nunes publicou, em 24/6/1965, no jornal *O Estado de São Paulo*, o artigo “A náusea em Clarice Lispector” e, segundo ele, a náusea era um acesso “à existência imemorial do Ser sem nome, que as relações sociais, a cultura e o pensamento apenas recobrem. G. H. encontrou as raízes de sua identidade no corpo de um inseto cuja contemplação, desencadeando a náusea, franqueou-lhe o acesso à existência divina.” (in: FERREIRA, 1999, p. 221). Para Nunes, os romances de Clarice se desenrolam em forma de *errância*, numa tentativa desenfreada para chegar ao esvaziamento do ser, ao *eu* sem máscaras.

Nelson Rodrigues, em artigo publicado no jornal *Última Hora*, ironizou sua obra, alegando que agora faziam livros até com mulheres comendo barata.

Benedito Nunes, em *Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção*, descreve a obra de Clarice Lispector em três fases distintas.

A primeira fase coincide com a data da publicação de *Perto do coração selvagem* e corresponde ao período em que ela era conhecida apenas por escritores e críticos. Essa fase se estende até a publicação de *Laços de família* e é marcada pela exaltação da linguagem, pois “retomaram o esforço de invenção da linguagem.” (CANDIDO, 1988, p. XVIII/XVIII)¹⁴ que deixa de ser reprodução para se tornar criação “o texto não é um farrapo do mundo imitado pelo verbo, mas uma construção verbal que traz o mundo em seu bojo.” (idem, p. XVIII).

A receptividade de sua produção ocorreu somente após um lento processo crítico, já que sua escrita se distanciava do estilo naturalista e do romance psicológico que ainda reinava, trazendo uma experiência nova de invenção da linguagem.

¹⁴ In: REGUERA, N. M. (2006, p. 32). Citação de Candido, A. No começo era de fato o verbo. In: LISPECTOR, C. *A paixão segundo G. H.* Ed. Crítica. Coord. Benedito Nunes. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XX siècle. Brasília: CNPq, 1988, p. XVII-XVIII.

Na **segunda fase**, momento do lançamento de *A legião estrangeira* e *A paixão segundo G. H.*, a imagem da escritora – que, àquela época publicava também crônicas no *Jornal do Brasil* – influenciou a recepção de sua obra pelo público, formado, sobretudo, por acadêmicos que se interessavam por literatura de vanguarda.

A **terceira fase** de recepção de sua obra foi marcada por um profundo questionamento da condição feminina e Clarice Lispector ganhou a simpatia do grande público.

Creio que a morte da autora abriu uma terceira fase de recepção à sua obra, condicionada, depois da impressão desconcertante que produziu A paixão segundo G.H., romance de 64, às peculiaridades de dois livros, A hora da estrela, que precedeu de meses o passamento de Clarice Lispector, em dezembro de 1977, e Um sopro de vida, publicado postumamente. Por uma sorte de efeito retroativo, ambos permitem desvendar certas articulações da obra inteira de que fazem parte, dentro de um singular processo criador, centrado na experiência interior, na introspecção, nos estados da consciência individual, que principiara em Perto do coração selvagem. (NUNES, 2004, p. 292).

A escrita de Clarice Lispector está fora da linguagem comum e ocorre quase um fracasso da narrativa, pois as palavras formam e deformam seus personagens. “O drama da linguagem se incorpora à forma narrativa: os enunciados modais e as frases interrogativas abundam, marcando a hesitação do narrador, dubitativo e perplexo” (idem, p. 295).

A linguagem narrativa se mostra *reinventada* nos textos de Clarice, diante das convenções da tradição literária característica do Modernismo do século XX. Assim “essa ‘linguagem reinventada’, mascarada, reescreveria um percurso de retorno, de maneira subversiva e transgressora, ao que é tido como convenção, tradição, nos moldes de um sistema de divulgação e de recepção literário então vigente.” (REGUERA, 2006, p. 63).

As palavras nos textos clariceanos sofrem o efeito do *maskamento* e do *travestimento* de sentidos.

Os textos de Clarice, trabalhados por uma ânsia de exprimir a gama extremamente diferenciada das sensações e da vida, submetem as palavras a uma constante compressão de sentido, não por força de agentes exteriores, mas pela própria dinamicidade interna de sua escrita. (SÁ, 1979, p. 169).

Os livros de Clarice são considerados decorrentes de um enorme trabalho estético e artístico de constante reelaboração, experimentação de possibilidades de sentido da palavra e criação textual.

Dessa forma, para a autora, “toda a verdadeira arte é uma experimentação e, lamento [contrariar] muito[s], toda verdadeira vida é experimentação.” (in: *Revista Remate de Males*, 1992, p. 121).

Clarice Lispector explora exaustivamente a linguagem repleta de recursos e sua sintaxe é frenética, mas intercalada com narrações vagarosas, de modo a relatar situações-limite de seus personagens. Há também o esvaziamento do sentido das palavras, causando a desestabilização da narrativa, além de momentos de epifania e de náusea que surgem em situações inesperadas e provocam estranhas sensações. O objeto narrado, muitas vezes obscuro, exige fôlego do leitor devido às pontuações que se estendem irregularmente no texto.

A escritora foi sempre solitária, independente em suas paixões literárias e nas identificações com outros escritores. É pelo “mal-entendido, e não, pelo vínculo explícito, que um escritor se aproxima do outro [...] todo grande escritor está, sempre, sozinho. Foi da solidão, que Clarice Lispector se tornou Clarice Lispector.” (CASTELLO, 2007, p. 50).

4.2 A Escrita de Clarice – Uma Escrita do Feminino?

Desconcertante é uma das características da escrita de Clarice Lispector, justamente por romper com os sentidos já construídos pela linguagem. A escritora surgiu em uma época de grande efervescência do movimento feminista, que acontecia, sobretudo, na França e ela, assim como Marguerite Duras, inaugurara o que se pode chamar de uma escrita feminina. Até essa época, a literatura, bem como outros tipos de arte, eram considerados como pertencentes a um espaço exclusivamente masculino e, às mulheres, restava o lugar do lar e de mãe.

Em 1970, surgiu na França o Movimento de Liberação da Mulher com um discurso centrado na diferença dos sexos, e não, na luta pela igualdade sexual. Como o próprio nome indica, foi um movimento da mulher sem se preocupar em ser um movimento feminista.

O movimento das mulheres reivindicava a liberdade sobre seu próprio corpo e a maternidade – as mulheres começavam a se distanciar de uma identidade reduzida à maternidade. E, não por acaso, a obra de Clarice Lispector se tornou de grande interesse na França, pois fala do feminino de forma não universalista e não ressentida com sua condição de mulher “inferior ao homem”, pois enfatiza a afirmação do feminino como criação e paixão de uma singularidade intensa e da inconsciência de si.

O feminino, nas obras de Clarice Lispector e Marguerite Duras, foi inscrito como criação, deixando de ser determinado pelo saber masculino. Não foi fácil chegar a essa posição, sobretudo, no campo da literatura, pois, apenas no século XIX, as mulheres começam a transitar por esse espaço – e ainda sob a influência do saber masculino – “foi necessária a travessia dos territórios do masculino para vislumbrar territórios inexplorados,

nos quais as mulheres vão se permitir uma intimidade com sua sensibilidade. É a partir dessa perda de pudor que o feminino, ao aceitar o desafio do desconhecido, emerge na literatura como travessia de si mesmo, paixão, morte e ressurreição.” (NERI, 2005, p. 231).

Clarice Lispector, juntamente com outras mulheres, inscreveu o feminino para além do saber científico, filosófico, psicanalítico, para além dos discursos que preconizavam a verdade sobre a mulher. E as mulheres se inscrevem como singularidade, autoras de sua criação, abandonando a posição de objeto de admiração ou enigma.

Será possível falar de uma escrita feminina? Ou essa escrita não passa de uma modalidade da escrita contemporânea?

Castelo Branco (1990) considera que existe, sim, uma literatura feminina que se faz presente já nos textos de Santa Teresa de Ávila. Dessa forma, essa escrita essencialmente feminina não estaria restrita à época atual, pois original e não referida ao masculino, por identificação a esse ou por recusa, a ponto de se tornar seu oposto.

A escrita feminina, para Castelo Branco (idem) remete ao que Barthes denominou de texto de gozo, no qual, as palavras como puro som tentam negar seu estatuto simbólico, privilegiando a voz sobre a escrita.

Cixous (1975) prefere falar de uma escrita não do feminino, mas da feminilidade, para sair da oposição masculino / feminino e por acreditar numa bissexualidade para ambos os sexos. Desse modo, a escrita feminina estaria lutando contra a lógica falocêntrica dominante. Para Cixous (1975), existe uma “primazia da voz nos textos escritos por mulheres, voz e escrita se fundindo, a obra escrita não mais que uma extensão do ato de falar. A voz como encarnação das primeiras palavras de amor pronunciadas pela mãe, voz canção anterior à lei, que toda mulher mantém viva.” (idem, p. 237).

Se o masculino pressupõe uma orientação diante da palavra e uma busca por sentido, na tentativa de estabelecer limites precisos, o feminino se caracteriza por uma escrita sem lei, sem normas, sem explicação, por um rebaixamento de regras e sintaxes, uma falta de preocupação com o sentido.

A escrita do feminino – se é que ela existe – é quase uma escrita fonética, à qual Mallarmé (1864) chamou de “sinfonia literária”, uma escrita desinteressada do sentido.

Lacan apresenta um conceito, ao qual, ele nomeou *lalíngua*, indicando a passagem do significante para a materialidade da letra, ou seja, as primeiras marcas inscritas no corpo do bebê pela mãe, essa *voz-letra* da mãe que vai transformar as primeiras sensações da criança em marcas corporais.

Essa primeira inscrição da letra no corpo do bebê está vinculada ao processo primário *pré-edípico* e é da ordem do incompreensível, por se referir a uma articulação móvel, anterior à fase edípica, que marca a entrada do sujeito na ordem simbólica.

Na fase simbólica, ocorre o recalque dessa primeira fase, porém recalque não significa eliminação completa das marcas e essas primeiras inscrições continuam como uma pressão sobre a língua simbólica, provocando rupturas e silêncios como uma dimensão outra da linguagem, uma dimensão não compreensível.

Enquanto, na fase fálica, a diferença sexual está presente na oposição masculino / feminino, na fase *pré-edípica*, a referência é a mãe e a indiferença. Desse modo, “o reino do masculino determina uma posição ante a palavra: desejo de esgotar o sentido, traçar contornos precisos, controlar a narração. A escrita da feminilidade é voltada para o prazer, a fruição, o não querer estabelecer limites, criando assim possibilidades para a emergência de novos sentidos, plural feminino” (NERI, 2005, p. 236). E Clarice Lispector aponta para essa linguagem, para além da linguagem do sentido, admitindo que há um limite na

linguagem, há uma fronteira do dizível, impossibilitando que a linguagem chegue ao núcleo da vida, à vida crua.

4.2.1 O Feminino e a Psicanálise

Se a linguagem dos textos de Clarice aponta para algo do indizível, ela se assemelha à Psicanálise, enquanto essa diz respeito ao inominável, já que não há no inconsciente uma representação da feminilidade. A literatura moderna é vista como uma forma de feminização da linguagem e o texto da escritora é um exemplo desse processo.

G.H. não nos dá muitas referências sobre sua identidade sexuada, mas nos indica que: “E quanto a homens e mulheres, que era eu? Sempre tive uma admiração extremamente afetuosa por hábitos e jeitos masculinos e, sem urgência, tinha o prazer de ser feminina, ser feminina também me foi um dom.” (LISPECTOR, 1998, p. 29). Assim, todas as referências do que é ser um homem ou uma mulher, diz Lacan, o ser humano tem que aprender do Outro, posicionando-se diante do real do seu corpo e do discurso sobre o seu sexo.

Para Serge André, o grande problema enfrentado por Freud sobre o feminino foi tentar enquadrar esse vazio e inominável sexo dentro da lógica do simbólico, do *nominável*, restando à feminilidade a identificação com a castração e com a inveja do pênis. Posteriormente, em sua obra, Lacan tenta retirar o feminino dessa referência com a negatividade e com a inveja, invertendo a lógica: se o homem tem o falo a mulher o *é*. No nível simbólico, os homens tendem a ter o falo e as mulheres a *serem*. E, no nível imaginário, tanto homens como mulheres tentam parecer deter o falo, protegem-no, quando o tem, e o escondem quando não o tem.

A mulher, para se fazer amar, precisa revestir seu real, o vazio do seu sexo, para ser objeto fálico da fantasia masculina. O homem ama a mulher de forma fetichista, pelos seus objetos: a voz, o olhar, o cheiro, cuja função é a de encobrir a castração. Sem esses objetos, um homem não poderia desejar uma mulher.

Segundo Lacan, o falo apresenta um estatuto duplo, servindo tanto como operador da castração quanto como o objeto que vem preenchê-la.

Levando em conta essa característica do falo, é possível considerar que homens e mulheres se relacionam com ele (falo), e não, com a diferença sexual e esse fato explica a polêmica frase de Lacan “não há relação sexual”, no sentido de que homens e mulheres não se relacionam entre si, mas sim, com o falo. Cada um à sua maneira: o homem o protege e a mulher quer ser o falo – tudo isso decorrente de suas identificações que, no caso da mulher, seguem um destino específico.

A mulher não encontra o significante da feminilidade do lado da metáfora paterna e, muito menos, do lado da mãe. A mãe apresenta para a filha uma falha dupla: a falta do significante da feminilidade e a falta do falo, decorrendo disso uma identidade precária e frágil para a mulher e, por esse motivo, o que lhe resta é se identificar precariamente ao falo, como a mascarada.

Entre 1972 e 1973, no seminário *Mais ainda*, Lacan elaborou o conceito do gozo feminino, um gozo para além da ordem fálica: para ele, a mulher não existe, no sentido de que ela é *não-toda* e tem um *bigozo*, ou seja, um gozo fálico e um gozo suplementar para além do fálico. Essa é uma dialética importante entre os gozos, um gozo do ser (gozo feminino ou gozo do outro), um gozo fora do significante em oposição ao gozo fálico, ordenado pelo significante que propõe uma articulação entre o ser e o significante. E Lacan conclui que o ser não preexiste ao significante, mas é produzido por ele.

Regina Neri, em seu livro, *A psicanálise e o feminino* (2005), faz uma crítica à teoria de Lacan em relação à feminilidade, quando propõe um questionamento ao sentido com que Lacan conduziu o feminino, em relação aos mesmos destinos com que Freud o conduziu, ou seja, para a mesma problemática.

Se Freud, no fim do século XIX, valoriza o discurso feminino na fala da histórica, no seminário *Mais, ainda*, as mulheres não sabem do que falam – como afirma Lacan: “não há mulher senão excluída da natureza das coisas, que é a natureza das palavras [...] simplesmente, elas não sabem o que dizem, é toda a diferença que existe entre elas e eu.” (LACAN 1993, p. 99).

Esse gozo para além da ordem significante mostra que “o gozo feminino se converte em um gozo silencioso e mudo, objeto de fetiche do olhar e da criação masculina.” (NERI, 2005, p. 217), assim como justifica Lacan: “basta que vocês vão olhar em Roma a estátua de Bernini, para compreenderem logo que ela está gozando.” (LACAN, 1993, p. 103), mas desse gozo as mulheres nada sabem.

O saber masculino sobre a mulher ganha força sob as fórmulas quânticas da sexualização. Lacan propõe uma via de gozo por meio dessas fórmulas. Como se opera a inscrição da *posição* masculina e feminina devido à incidência da função paterna, o que fará diferença no gozo será justamente a posição que cada sujeito ocupa em relação à função fálica.

E é sobre esse universalismo da função fálica que Neri (2005, p. 208) tenta encontrar outras saídas: “Desse modo, essa descrição da não-relação entre homem e mulher gira sempre em torno de um único termo, o falo, e não se livra completamente dos perigos da totalização.”. Essa crítica remete ao mesmo problema encontrado nas formulações de Freud, o privilégio da teoria fálica.

Assim, Lacan não deixa de insistir na idéia de que só os homens são capazes de formar conjuntos; que os homens são fundadores do laço social e da cultura, ficando a mulher destinada a ser excluída da natureza das coisas, que é a natureza das palavras. Essas são de fato articulações importantes, mas não se pode nos esquecer de que Lacan deixou claro, nas fórmulas de *sexuação*, que as posições masculina e feminina são lugares, podendo ser ocupados por ambos os sexos. E, então, poderíamos perguntar se há o gozo feminino, mas Lacan afirma que só há o gozo fálico, pois sobre o outro, a mulher não solta uma palavra:

[...] desse gozo, a mulher nada sabe, é que há tempos lhes suplicamos, que lhes suplicamos de joelhos – eu falava da última vez das psicanalistas mulheres – que tentem nos dizer, pois bem, nem uma palavra! Nunca se pôde tirar nada. Então a gente o chama como pode, esse gozo, vaginal, fala-se do pólo posterior do bico do útero e outras babaquices, é o caso de dizer. Se simplesmente ela o experimentava, ela não sabia nada dele [...]. (LACAN 1993, p. 101).

Se a mulher nada sabe sobre o seu gozo e se ela não existe, se só existe um significante, o falo, resta a ela a criação, que é a produção de um significante novo no lugar do significante que lhe falta e essa explicação vale para homens e mulheres.

Dessa forma, toda criação é uma resposta para a não-existência da mulher. Se a lógica é determinada pela referência fálica, o feminino é o que escapa a essa lógica e, então, é justamente por ser excluído dessa lógica universal e das generalizações que o feminino pode se caracterizar pelo singular. O feminino aponta sempre para o limite das construções fálico-edípicas, pois é a fragmentação e a pulsão que estão sempre para além do sentido determinado.

O feminino é a experiência da perda dos referenciais fálicos e narcísicos, que implicam a suspensão de uma subjetividade centrada no ego, para deixar emergir a fragilidade e a incompletude do ser. Vivemos, hoje, muito mais sob os referenciais femininos do que pela normatização do falo e o feminino pode, assim, se inscrever como uma estética do ser, um ato de criação singular.

4.3 A Paixão Segundo G.H. – Nos Desfiladeiros das Pulsões

Como já procurei mostrar até aqui, a Psicanálise, assim como o texto, podem ser reduzida a partir da lógica fálica a uma espécie de ordenamento, identificada ao sentido, ao significado que não deixa de ser um semblante, a partir da proposta de adaptação do sujeito ao seu meio social – o que é um grande engano, mas, quando fora da lógica fálica, proporciona a emergência do novo como criação. Diante dessa referência, como situar o texto e o sujeito, esse como leitor?

“Eu nunca sei de antemão o que vou escrever. Tem escritores que só se põem a escrever quando têm o livro todo na cabeça. Eu não. Vou me seguindo e não sei no que vai dar. Depois vou descobrindo o que eu queria” (In: *Cadernos Brasileiros de Literatura*, 2004, p. 80).¹⁵ Esse depoimento da escritora remete ao que existe além de nós, desse “nós” que reconhecemos. E seguir os textos de Clarice é uma aventura nem sempre agradável, pois eles nos remetem diretamente para aquele estranho em nós que queremos esconder, deixar bem guardado “numa gaveta” que esperamos nunca ver aberta, já que esses escritos, com uma verve poética indiscutível, nos aproximam de nossa verdade mais íntima.

¹⁵ Entrevista da autora ao Museu da Imagem e Som – o MIS – do Rio de Janeiro, gravada em 20/10/76 e publicada no volume nº 7 da coleção *Depoimentos*, editada pela mesma instituição.

Escolhi me debruçar aqui sobre dois escritos de Clarice: um romance, *A Paixão segundo G. H.*, e um conto, *Amor*. O romance fora publicado em 1964 e o conto, que compõe o livro *Laços de Família*, data de 1960. Orientada pela Psicanálise, pretendemos percorrer esses dois textos.

Numa época conturbada da história brasileira, surge o livro *A paixão segundo G.H.*, “Momento no qual, o passado atirava-se sobre todo e qualquer sopro de vida, contra todos os espaços de possível que atravessavam o presente.” (ALBUQUERQUE, 2002, p. 23).

A escrita de Clarice nos conduz por caminhos tortuosos, nos quais teremos de desaprender nossos antigos hábitos de leitura, assim como a personagem terá de aprender uma nova consciência, assim, trata-se de um livro para ser lido “por pessoas de alma já formada” (LISPECTOR, 1998), nos adverte a escritora na introdução.

E desaprender significa que os significantes vão se tecendo ao longo do texto e pelo leitor, mas isso só é possível se nos permitirmos, como leitores do texto, viajar sobre suas palavras, realizando uma leitura que podemos chamar de uma “leitura do desejo”.

Clarice Lispector previne seus “possíveis leitores” sobre a leitura de *A Paixão segundo G.H.* de que não será uma leitura fácil, mas “a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente – atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar.” (LISPECTOR, 1998, p. 7) mas, ao atravessar esse caminho marcado pela perda de si por meio da despersonalização do eu e da linguagem, o resultado é “uma alegria difícil, mas chama-se alegria.” (idem, ibidem).

Assim, podemos seguir a escrita de Clarice em seu caminho disforme, mas, ao percorrê-lo, alguma alegria pode nos aparecer, contanto que não se “esmaque com palavras

as entrelinhas” (idem, p. 137), como nos adverte a escritora, em *A legião estrangeira* (1964).

G.H. é uma típica burguesa, economicamente independente e que mora sozinha numa cobertura. Sua vida é toda organizada, sua casa reflete sua imagem: é clara, harmônica e bela até que, numa tarde, após a saída da empregada, quando G.H. resolve arrumar o quarto que ela deixara vago, com a intenção de deixá-lo limpo à espera de sua próxima ajudante, G. H. se depara com uma barata, aparentemente inofensiva, mas que lhe despertará profundas sensações. E, assim,

[...] inicia-se uma absurda, mítica e mística introjeção da protagonista no cerne deste inseto semivivo. A escultora, neste seu reconto, plasma várias imagens, sobressaindo-se a barata em decomposição, sem aquele invólucro que lhe esconde o sumo esbranquiçado e mucoso: a massa. Que G.H. experimenta. Procura, loucura, salvação pelo extremo palatável da amoralidade, êxtase com o sujo e o primitivo – toda uma cavidade alegórica se infunde em A paixão segundo G.H. (IANNACE, 2007, p. 43).

A escritora inicia sua narrativa diante da invasão de sensações que não consegue entender: “estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender [...] Não sei o que fazer com o que vivi, tenho medo desta desorganização profunda.” (LISPECTOR, 1998, p. 11). Nessa situação, a personagem está diante de algo estranho e incompreensível e que lhe parece fazer parte dela mesma. O estrangeiro é, na maioria das vezes, entendido como o diferente, ou seja, o outro. No senso comum, o estrangeiro é o outro fora de nós ou fora de nossas identidades, aquele que vem de outro país, a outra língua, mas, para a Psicanálise, o estrangeiro é o próprio sujeito – ela nos indica que o *Outro* faz parte de nós mesmos.

No texto de Freud, *O Estranho* (1919), o *eu* é pensado de uma maneira diferente do que se entendia até então: trata-se de um *eu* dividido, entre uma parte consciente e outra inconsciente, uma parte conhecida e outra desconhecida de si mesmo.

E Freud esclarece que o estranho é o retorno daquilo que havia sido recalcado, daí a condição de ser algo conhecido, porque em algum momento ele já nos foi muito íntimo. A personagem/narradora se deixa levar numa viagem que “avança perigosamente pelo mesmo mundo pulsional desregrado, indeterminado, caótico e anormal.” (ROSENBAUM, 2004, p. 263).

E Clarice, como vimos, nos convida e nos previne sobre a leitura do romance *A paixão segundo G.H.*, mas o que ela faz para que o leitor mergulhe no texto? Para que se deixe levar por suas palavras? Para que se perca dele mesmo, desse *ele* em que reconhece se como a imagem do espelho?

A essa capacidade de o leitor se deixar levar pelo texto, a Psicanálise nomeia *identificação*. É ela que une o leitor ao texto, num processo não dominado por uma ordem consciente, mas pelo desejo inconsciente.

Freud afirmava que uma obra, quando se torna um clássico, é porque ela atinge aquela parte de conteúdos recalcados dos leitores, assim como dos espectadores da obra, sem, no entanto, deixar todo o recalcado à mostra. A identificação, ou melhor, as identificações possibilitam o deslizar na leitura e Clarice, quando adverte o leitor de seu texto, cria nesse uma certa cumplicidade e um convite para que ele se identifique com a personagem G.H. Essa proximidade com o personagem permite que o leitor embarque numa viagem que une texto e inconsciente.

Não sem angústia, G. H. aceita viver o disforme, a pulsação do desfigurado, daquilo que não comporta representação, num lugar onde o simbólico não conseguiu fazer ligações, no lugar neutro de *Das Ding*, lugar do objeto inexistente da pulsão: “[...] era uma lama onde se remexiam com lentidão insuportável as raízes de minha identidade.” (LISPECTOR, 1998, p. 57) e, “[...] para ter chegado a isso, eu abandonava minha

organização humana – para entrar nessa coisa monstruosa que é minha neutralidade viva.” (idem, p. 98).

O leitor, assim como a personagem, vai transformando seu tempo e seu espaço pelas identificações imaginárias e simbólicas por meio de G.H. e vai se aproximando desse lugar sem normas, sem sentido, fora da organização humana construída pela cultura, sem muitas vezes se dar conta disso.

Embora, na maioria das vezes, as identificações estejam relacionadas à constituição do sujeito e à estruturação de sua identidade, conferindo-lhe sentido e imagem, porque estão ligadas ao significado, elas permitem também a experiência do que fica fora do sentido, ou seja, da emergência do novo.

Para Rosenbaum (2004), a personagem/narradora realiza uma viagem oposta à viagem épica de Ulisses, pois, enquanto o épico...

simboliza o processo formador da cultura ocidental, constituindo o sujeito egóico e senhor de si, G. H., ao contrário, distancia-se da civilização em direção à natureza primeva, fazendo o caminho inverso ao de Ulisses, que sacrifica seus impulsos em nome do desenvolvimento da racionalidade humana. (idem, p. 266).

G. H se dá conta da existência de um lugar anterior à condição humana, de um lugar mítico de natureza pura. E a personagem segue um percurso que vai da razão, da consciência de si, para o mundo pulsional,¹⁶ caminhando em direção à “massa branca” e

¹⁶ O pulsional é aquilo que não é representado, não é atravessado pela linguagem, não é da ordem do sentido e do acontecimento, porém, para podermos falar do pulsional, do corpo pulsional, recorreremos ao simbólico. A partir do simbólico, podemos diferenciar o pulsional do biológico e, também, o representante da pulsão no psiquismo (simbólico) e a pulsão ela mesma. Luiz Alfredo Garcia-Roza, em *O mal radical em Freud* (1990, p. 123), define muito bem essa diferença: “O conceito de pulsão nos remete a uma região do campo psicanalítico que está além da ordem. Este campo poderia ser pensado como sendo composto por duas grandes regiões: uma compreendendo o que Freud chamou de aparelho psíquico (ou aparelho anímico, como ele preferiu anteriormente) e que abarca o inconsciente e o pré-consciente/consciente; e uma outra região, para além do princípio do prazer, que seria o lugar próprio das pulsões. A primeira região define o que se chamou de espaço da representação (*Vorstellung*), como já vimos, não o que poderia ser pensado como

inumana da barata e chegando perto do grau quase zero da existência, mas que ainda é vida e insuportavelmente impessoal.

Quando se *(des)encontra* nesse lugar vertiginoso, G.H. inicia uma jornada de desvendamento de sua alma e da alma humana. Essa viagem solitária e de dissolução permite que ela retorne, tornando-se *outro*. E a autora tenta minimizar essa angustiosa viagem, usando um recurso no texto, a frase com a qual ela termina um capítulo é a mesma com que ela inicia o outro, um recurso que pretende ligar um capítulo ao outro, diminuindo sua sensação de ruptura consigo mesma.

Em outros fragmentos do texto, a narradora/personagem parece fazer também essa ligação, uma forma de seu ego manter alguma ligação com a realidade. Após uma longa reflexão sobre o fato angustiante de estar sem forma, ela só pode aceitar que está perdida quando imagina que alguém lhe está dando a mão. Foi essa a forma que encontrou de se defender do incompreensível, “muitas vezes antes de ter a coragem de ir para a grandeza do sono, finjo que alguém está me dando a mão e então vou, vou para a enorme ausência de forma que é o sono. E quando, mesmo assim, não tenho coragem, então eu sonho.” (LISPECTOR, 1998, p. 18).

Por mais fragmentados e desconexos que sejam muitos de nossos sonhos – justamente porque, quando dormimos, o ego diminui sua barreira e os conteúdos inconscientes aproveitam para se manifestar –, essas imagens são ainda mais suportadas do que a ausência, do que a aproximação do *furo*.

representação de algo externo, mas que seria melhor designado como *representante da representação*. Este é o lugar da ordem – ordem pré-consciente / consciente, assim como, ordem inconsciente – formada pela rede de significantes e regida pelo princípio de prazer e seu sucedâneo, o princípio de realidade. A pulsão ocupa um outro lugar, situado além da ordem e da lei, além do inconsciente e da rede de significantes, além do princípio de prazer e do princípio de realidade, além da linguagem: é o lugar do acaso.

Se a condição do homem moderno é o desamparo, vive-se a falta de referência que indique o que se fazer com nossas vidas e, nesse vazio, é preciso inventar formas novas e, muitas vezes, passageiras de novos laços. Clarice aponta esses novos laços por meio de sua personagem G.H., que cria alguém para não sucumbir no nada e continuar criando: cria um leitor, um outro para quem escrever, não se reduzindo a uma criação delirante.

Ela se aproxima perigosamente da experiência psicótica da emergência do Real sem a rede simbólica que o sustenta. É como pertencer a um lugar sem contornos, onde a linguagem não é compartilhada, onde não há o outro com quem dialogar e Clarice, ao contrário, teve uma legião de leitores que acompanhavam diariamente seus escritos em jornais e nos próprios livros.

“A escrita, como metáfora da fala numa sessão de análise, é o modo de destrinchar a carne e sobreviver ao transe do *indelimitado*, do inapreensível. O discurso de quem mergulhou no caos trará as marcas dos escombros e se fará à custa de não poder representar com fidelidade o que foi vivido tão intensamente.” (ROSENBAUM, 2004, p. 268). Assim, a palavra tem a função de construir algum sentido para o vazio.

Diferentemente dos textos literários que falavam de conquistas e do progressivo conhecimento de si, a literatura de Clarice conduz ao caos das sensações internas desconexas, deixando-se levar pelo estranho *outro* de si mesmo, projetado numa repulsiva barata. Sua obra parece fazer uma alusão ao mundo pulsional, entendido como sendo a pulsão de morte, a pulsão por excelência, como nos explica Freud.

“O caos que caracteriza as pulsões de morte, em sua desagregação, em sua potencia destrutiva de quaisquer ligação estabelecidas, não permite nenhuma forma de domesticação” (ROSENBAUM, 2004, p. 273). O *Real*, conceito lacaniano, é o informe e é também nomeado, ou uma tentativa de nomeá-lo, como o *indizível*, o *feminino*, o *furo*. É

uma tentativa, porque o *Real* só pode ser apreendido por meio do Simbólico, outro registro assim como o *Imaginário*, mas, quando o nomeamos, já o perdemos, porque ele já não está mais lá – esse lugar do qual G.H. vai se aproximando, lugar impossível de ser figurado.

Essa fuga das referências simbólicas e imaginárias vai aproximando a personagem de um lugar onde é impossível falar e de onde é impossível referenciar-se a qualquer representação, ela vai se aproximando de uma realidade que está além das palavras e que não é irreal, mas, indizível.

O mais além está onde ocorre o tropeço, a falha, onde o Simbólico não consegue dar conta. O estranho e inominável é o que está para além das identificações. E foi para esse lugar que G.H. fez sua viagem. O leitor é convidado a presenciar uma profunda desestruturação na qual a narradora / personagem segue na tentativa embriagante de dar contorno ao inenarrável, no qual, se denuncia a impossibilidade das palavras. Assim, G.H. vai se distanciando da civilização, como ela mesma diz, vai perdendo sua humanidade.

Essa barata, um animal repulsivo, pode ser relacionada com aquela massa de material indesejado pela consciência e que precisa permanecer muito bem escondido nas sombras do inconsciente. Assim, a barata “é um ser feio e brilhante. A barata é pelo avesso. Não, não, ela mesma não tem lado direito e avesso: ela é aquilo. O que nela é exposto é o que em mim eu escondo: do meu lado a ser exposto fiz o meu avesso ignorado.” (LISPECTOR, 1998, p. 76-7).

Para a personagem, essa barata é o que ela mantém recalcado nela mesma, mas como o recalque não é totalmente eficiente, o material que foi recalcado retorna, provocando angústia e desconforto.

E, por meio das identificações, vão se tecendo o espaço e o tempo entre leitor e texto, o texto aqui pensado como o *Outro*, lugar dos significantes e da multiplicidade de relações que se abre para o leitor.

As identificações precisam ser analisadas com mais profundidade, no que diz respeito ao processo de constituição do sujeito, além de precisarem ser analisadas num contexto que as aproxima de sua ruptura.

Como procurei mostrar até aqui, é o inconsciente que dará o ritmo da leitura, conferindo um caráter particular a cada leitor sobre o texto.

4.3.1 A Constituição do Sujeito e a Formação do Eu

Meu objetivo aqui é analisar o processo de constituição do sujeito pela via do desejo e das identificações, percorrendo os textos de Clarice Lispector a partir de uma leitura pela via da Psicanálise. Os textos de Clarice oferecem suporte para se pensar o sujeito em oposição à formação imaginária do *eu*.

Clarice relata em seu romance uma experiência-limite, na medida em que se deixa levar por um percurso, no qual se despe de todas as construções do eu, das amarrações da linguagem até chegar à pura experiência de despersonalização.

Dessa forma, é preciso levar em consideração outra realidade do texto: a realidade do inconsciente e “[...] ignorando o inconsciente e seu papel fundamental na produção do texto, a Lingüística (como as ciências que dela dependem) permanece no campo do *imaginário* (no sentido lacaniano do termo: relação inventada pelo sujeito como defesa, por falta de uma sintaxe adequada ao *real*).” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 46). Assim, para

além do imaginário da linguagem, além da fascinação científica, nos deparamos com o gozo e a significância.

O texto é o lugar da livre produção de sentido “é o lugar de uma perda, de um *fading* do sujeito, produção livre e efêmera de sentidos provisórios, lugar de prazer, lugar de significância: ‘Que é a significância? É o *sentido enquanto produzido sensualmente.*’” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 51).

“E voltei a ser uma pessoa que nunca fui. Voltei a ter o que nunca tive: apenas as duas pernas. Sei que somente com as duas pernas é que posso caminhar. Mas a ausência inútil da terceira me faz falta e me assusta, era ela que fazia de mim uma coisa encontrável por mim mesma.” (LISPECTOR, 1998, p. 12). A terceira perna da qual a personagem fala é o que lhe faz ficar arraigada; é a parte do ego que permite que ela se reconheça, uma espécie de segurança que a paralisa. É a terceira perna que lhe impossibilitava de andar, mas era a que lhe garantia estabilidade e a perda da terceira perna, relatada pela personagem como “uma nova covardia” (idem, p. 12), é a covardia de atravessar essa perda de si, de suas referências simbólicas.

A personagem G.H. passa de um lugar sustentado pela ordem simbólica para um outro lugar, de total fragmentação, justamente porque existe no *eu* (ego) uma clivagem, sendo a maior parte de si inconsciente. Para a Psicanálise, o sujeito não pode ser confundido com uma determinação biológica, mas como, efeito de suas relações familiares e culturais mediadas pelo desejo.

A teoria do sujeito é um ponto importante nas pesquisas sobre o texto e a escritura, bem como, em todas as Ciências Humanas. “Em Barthes, a teoria do sujeito poético passa necessariamente pela Psicanálise, na medida em que ela exige a consciência do inconsciente. [...] a escritura não determina (nem revela) um ser próprio, mas produz um

sujeito em permanente crise e em permanente mutação (ou como diz Kristeva, um sujeito ‘em processo’).” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 45).

G.H. se depara com a invasão súbita do estrangeiro em si, ao realizar uma atividade que parecia ser a mais trivial possível: ao limpar o quarto da empregada, ela se vê diante desse animal repulsivo, que é a barata, que a desorienta radicalmente e, ao mesmo tempo, a deixa hipnotizada. E a personagem cede às repressões e se deixa levar pelos caminhos disformes das pulsões, em contradição com a forma apaziguadora que nos prende à imagem que o outro nos dá: “[...] eu era o que os outros sempre me haviam visto ser.” (LISPECTOR, 1998, p. 23).

“Eu era algo, e não sou mais.” – para Lacan, o sujeito é um sujeito barrado, dividido entre suas escolhas, não é algo pronto e acabado. O sujeito encontra-se dividido entre suas escolhas e tudo o que ficou fora vai formar a massa do recalcado inconsciente que pode, vez ou outra, retornar à consciência, denunciando sua própria divisão.

Além de ser dividido pelo *recalcamento* referido à linguagem, o sujeito é também dividido no que se refere ao objeto causa do desejo, cuja verdadeira natureza ele ignora: a falta. O sujeito é constituído por uma falta.

Lacan define nesse ponto o *real* como o encontro do sujeito com aquilo que é impossível suportar, o estranho, o que causa terror, mas contra essa estranheza, o sujeito entra numa insistente repetição de padrões, capturado numa posição de gozo, na tentativa de evitar o confronto com a verdade de suas escolhas e desejos. Essa clivagem do sujeito nos é fundamental, para pensarmos os fenômenos que ocorrem na relação do texto com o leitor. E, assim, a pulsão pode se fixar em posições de gozo ou deslizar por meio de significantes, conduzida pelo desejo – que é desejo de desejo de desejo...

De repente, era isso. Eu estava entendendo que pedir era ainda os últimos restos de um mundo apelável que, mais e mais, se estava tornando remoto. E, se eu continuava a querer pedir, era para ainda me agarrar aos últimos restos de minha civilização antiga, agarrar-me para não me deixar ser arrastada pelo que agora me reivindicava. E ao quê – num gozo sem esperança – eu já cedia, ah, eu já queria ceder – ter experimentado já era o começo de um inferno de querer, querer, querer [...] A minha vontade de querer era mais forte do que minha vontade de salvação. (LISPECTOR, 1998, p.74).

“O *eu* é, então, desde sempre, a *sede das resistências* ao pulsional e ao desejo, e a ilusão de totalidade que ele configura estará a, partir daí, em constante confronto com as parcialidades das pulsões.” (JORGE, 2000, p. 45). A alienação fundadora do *eu* reside nestas ilusões de totalidade e, para se constituir, ela se vale de uma imagem que não é sua, mas de um outro. O *eu*, assim, é resultado do efeito que o outro tem em nós, pois nossa imagem se constitui no outro e pelo outro, é por meio do outro e pelo outro que construímos nosso querer.

Meu desejo é, literalmente, o desejo do outro; passo, no que concerne aos caminhos daquilo que quero, pelos movimentos da marionete do outro, pelos caminhos de seu desejo. Não sei nada de meu desejo, a não ser o que o outro me revela, já que estou obrigado a segui-lo à risca. De modo que o objeto de meu desejo é o objeto do desejo do outro, meu desejo não tem nem mesmo a sombra de um sentido; o objeto do desejo é o objeto do desejo do outro, o que os movimentos do olhar ou da voz do outro me indicaram como tendo estatuto de objeto, jogado como alimento diante de mim. (NASIO, 1995, p. 266).

Preso às identificações vindas dos outros, o *eu* se torna um corpo recoberto por ideais paternos, maternos e sociais estáveis, impossibilitando o movimento puro da vida. “Matar também é proibido, porque se quebra o invólucro duro e fica-se com a vida pastosa. De dentro do invólucro está saindo um coração grosso e branco e vivo, com pus, mãe, bendita sois entre as baratas, agora e na hora desta tua minha morte, barata e jóia.”

(LISPECTOR, 1998, p. 94). A vida pulsando nua e crua só se torna possível após a morte das identificações idealizadas e duras do invólucro.

A imagem do espelho antecipa para a criança uma unidade, a totalidade do corpo, a imagem obtura e preenche imaginariamente suas deficiências e limitações. A identificação é a operação de construção da *imago* do corpo próprio diante de sua imagem no espelho, mas, seguindo os ensinamentos de Lacan, esse conceito vai se desdobrar para aquilo que escapa a essas identificações. E as identificações imaginárias, narcísicas e simbólicas participam da constituição do sujeito tanto quanto a dimensão do real, naquilo que se encontra entre dois significantes, que está fora do sentido e fora das identificações.

De agora em diante eu poderia chamar qualquer coisa pelo nome que eu inventasse: no quarto seco se podia, pois qualquer nome serviria, já que nenhum serviria. Dentro dos sons secos de abóbada tudo podia ser chamado de qualquer coisa porque qualquer coisa se transmutaria na mesma mudez vibrante. (LISPECTOR, 1998, p. 96).

Essa transmutação ocorre porque há um *furo* na imagem, um vazio insuperável, o *eu* do narcisismo é constituído por um conjunto de imagens que gravitam em torno de um vazio, presença do real e, ao mesmo tempo, causa do surgimento do narcisismo. O *eu*, como complexo de representações, é *furado*.

O *eu* encontra-se relacionado ao registro do imaginário, que não é a ordem da imaginação, mas sim, o registro da especulação dual, com seus logros e identificações e, sobretudo, com o advento do sentido.

G.H. é uma escultora que, por ironia, vai perdendo sua própria forma, justamente ela que dá forma às coisas, após se *desintegrar*, passa a buscar uma forma:

[...] uma forma contorna o caos, uma forma dá construção à substância amorfa – a visão de uma carne infinita é a visão dos loucos, mas se eu cortar a carne em pedaços e distribuí-los pelos dias e pelas fomes – então ela não será mais a perdição e a loucura: será de novo a vida humanizada. (LISPECTOR, 1998, p. 12).

As pulsões de morte assustam, porque são forças anticulturais que rompem com as relações já estabelecidas e denunciam a fragilidade do ego que se constitui num bem-estar ilusório. E “A verdade nunca me fez sentido [...]. É por isso que eu a temia e a temo. Desamparada, eu te entrego tudo – para que faças disso uma coisa alegre.” (idem, p. 19) – Clarice Lispector rompe com o culto da razão e, mesmo desamparada da lógica fálica, se entrega a uma coisa alegre.

No momento de confrontação com a barata, G.H. encontrou a identidade mais profunda, de nojo e medo e, a partir daí, vai adorar a vida em suas incertezas, indeterminações e na sua imprevisibilidade. E, ao se aproximar da falta, G.H. não sucumbe a ela, mas se afirma como pura alegria de ser, como se não houvesse outra coisa a fazer a não ser viver.

Eu há muito tinha abandonado o ser pela máscara humana. Ao me ter humanizado, eu me havia livrado do deserto. (idem, p. 97).

Mas, agora, trata-se de sair da superfície para ver o rosto de Deus, beber o leite branco da barata que é massa materna líquida, ao preço de atravessar a morte, para se aproximar do real do ser: Escuta, diante da barata viva, a pior descoberta foi a de que o mundo não é humano e de que não somos humanos. Não, não te assustes! Certamente o que me havia salvo até aquele momento da vida sentimentalizada que eu vivia é que o inumano é o melhor nosso, é a coisa, a parte coisa da gente. (idem, p. 73).

O real do qual G.H. se aproxima é o que há de mais verdadeiro em oposição à máscara que a humanização lhe obrigava a usar, paralisando-a em identificações, mas, para

isso, foi preciso atravessar a morte – a morte das identificações estáveis – para chegar a esse universo sem forma e sem lei.

Apesar do medo da travessia, de atravessar esse espelhamento de si mesma, formado por identificações imaginárias que, para Lacan, é a montagem de um *ego-corpo* unificado no estado do espelho e operado pela metáfora paterna, ela sabe que precisa romper com as certezas em direção a essa experiência de desamparo, para somente desse lugar criar um significante novo.

A experiência de desamparo é a condição primeira do sujeito, uma pura descarga pulsional diante da qual a mãe vai inscrever sobre o corpo do bebê marcas eróticas, abrindo um caminho para a pulsão.

O que perpassa quase toda a obra de Clarice Lispector é sua assustadora lucidez sobre o inapreensível, sobre o disforme que deixamos para trás quando nos aculturamos e que está presente também na personagem Ana, do conto *Amor*, que compõe o livro *Laços de Família*. O conto “Amor chega a ser emblemático. Em curta fração de tempo, o mundo se insurge caótico, perigoso aos olhos da protagonista.” (IANNACE, 2007, p. 39).

A visão de um cego mascando chicletes no ponto do bonde causa em Ana o mesmo impacto que as baratas causam a G.H. A visão do cego desmonta sua estrutura e ela é transportada para sua própria escuridão, “[...] o mundo se tornara de novo um mal-estar [...]” (LISPECTOR, 1998, p. 22). A escuridão do cego lhe fizera mergulhar num mundo sem forma, periclitante, e todos os seus anos anteriores ruíram como os ovos que ela carregava e que se quebraram após uma abrupta parada do motorista.

Quando as gemas dos ovos escorrem por entre as fendas da rede de tricô, a rede de tricô que servia de suporte para Ana levar suas compras se rompe, assim como toda a história cultural que lhe dava consistência, pois ela havia criado “algo enfim compreensível,

uma vida de adultos. Assim ela o quisera e escolhera” e tudo na sua vida tinha uma aparência harmoniosa, que se rompe com a visão do cego que “mastigava goma na escuridão.” (idem, p. 21).

Desorientada, Ana deixa passar o ponto onde deveria descer e, quando percebe, está *por acaso* no Jardim Botânico e, sentada num banco público “se envolve com o que há de mais hostil na natureza, pois os seus sentidos apreendem, desse terreno que a desvia dos afazeres alienantes, uma dinâmica, em animação selvagem, jamais vislumbrada.” (IANNACE, 2007, p. 40). E, ao chegar em sua casa, percebe que...

[...] a piedade pelo cego era tão violenta como uma ânsia, mas o mundo lhe parecia seu, sujo, perecível, seu. Abriu a porta da casa. A sala era grande, quadrada, as maçanetas brilhavam, a lâmpada brilhava – que nova terra era essa? E, por um instante, a vida sadia que levava até agora pareceu-lhe um modo moralmente louco de viver. (LISPECTOR, 1998, p.26).

Ana perdeu sua sustentação cultural quando o controle *egóico* perdeu sua força sobre o mundo pulsional; e G.H. se deixou levar para esse lugar, após a visão da barata saindo de trás do armário do quarto da empregada. Quando nos aculturamos, construímos um sentido para nossas vidas e nos obrigamos a respeitar e a seguir muitas regras para que a convivência entre nós e os outros seja possível.

Com a ruptura das tradições dessa sociedade nomeada pela Psicanálise como *pai-orientada*, nos tornamos relativamente órfãos e, assim, desamparados. Adquirimos uma liberdade, pela qual lutamos durante muito tempo, mas não sabemos ainda o que fazer com ela. “A vida humanizada, eu havia humanizado demais a vida.” (idem, p. 14).

O psicanalista Jorge Forbes (2005, p. 161) aponta para esse medo do indefinido que toma conta das pessoas atualmente. Em seu artigo “Uma Aprendizagem do

Desaprender”, a pessoa “[...] então, vai ao gastroenterologista e fica mais tranqüila: *ele disse que é só um câncer.*”

Para esse desconhecido que nos invade diariamente, a sociedade, a escola e a ciência buscam respostas rápidas para eliminar a angústia gerada por ele. A indústria medicamentosa cresce numa velocidade incrível e os remédios mais vendidos são os antidepressivos, os quais prometem a eliminação do desconforto e do mal-estar. São formas que as pessoas encontram por não suportarem esse vazio que Clarice Lispector traduz tão bem.

A escrita de Clarice nos leva, personagens e leitores, à ruptura das construções sociais, nas quais, o que há é a vida pulsando sem contornos. “Falta apenas o golpe de graça – que se chama paixão – o que eu estou sentindo agora, uma alegria. Através da barata, estou entendendo que eu sou o que é vivo, ser vivo é um estágio muito alto que só agora alcancei. [...] A vida se me é, eu não entendo o que digo. E então adoro”. (LISPECTOR, 1998, p. 175; 179).

A psicanálise freudiana, ao propor um sujeito dividido, e não, senhor de sua própria casa, inaugura a escuta do inconsciente e dos afetos que eram até então invisíveis para todos. Freud leva o mal-estar da descentralização do sujeito para ser vivido como uma possibilidade de criação. O *informe* e o *descentramento* são matéria-prima da criação e, para que algo seja criado, é preciso que o objeto seja destruído, para que, logo em seguida, sobreviva na forma de algo novo. Assim, o poeta, o escritor, o artista e o analista precisam correr o risco para criar, mas sem correr o risco de se perde de si mesmo, não é possível criar. E essa afirmação vale para a arte, para a ciência e para a educação.

A arte, assim como a análise, possibilita que o sujeito se aventure e se arrisque na brincadeira, na invenção ou na criação, ao viver e experimentar a falta de garantias das

construções imaginárias, de modo a entrar no estranhamento do qual é efeito e, assim, podemos pensar que a própria vivência do sujeito o faz experimentar infindáveis modos de viver que revelam sua verdadeira condição, a de *vir-a-ser*.

Cabe a cada sujeito, um a um, poder bancar sua palavra e inscrever seu nome próprio como autor de seu destino – um destino para sua pulsão sempre parcial; um autor que precisa levar em conta uma dimensão em si, a qual ele não conhece nem controla: o inconsciente.

4.4 O Fracasso da Linguagem – O Encontro com o Indizível

“O romance se torna, então, a tentativa de dar forma ao inenarrável, esbarrando a todo o momento no limite intransponível das palavras. Tal paradoxo, vale dizer, é o que funda toda a literatura clariceana.” (ROSENBAUM, 2004, p. 266) e, assim, essa forma de narrar o inenarrável exige a reinvenção da linguagem para além de sua função de representar. E esse exercício exige levar a linguagem a domínios inumanos, ficar na própria *Coisa*, sem forma e sem nome, entrar na natureza da *coisa* através da barata.

Como falar do inexpressivo? Pode ser por meio da arte, pois “[...] manifestar o inexpressivo é criar” disse Clarice (LISPECTOR, 1998, p. 142), não reduzindo a arte a uma visão pessoal do mundo, mas lhe dando o estatuto de impessoalidade.

[...] daí todo o seu drama: tentar escrever sobre um afeto, um encontro, uma paixão, algo ocorrido entre dois corpos. Para isso, é preciso reinventar a linguagem, fazer-se estrangeiro nela, tirando-lhe o poder de representar os fatos, sua função descritiva, dando-lhe a força da criação, concedendo à linguagem o poder de fazer sentir a vida e não simplesmente representá-la. (ALBUQUERQUE, 2002, p. 24).

No início do romance, *A paixão segundo G.H.*, mas não apenas no início, a narradora/personagem adverte o leitor sobre o impasse que lhe ocorre: tentar dizer aquilo que lhe é impossível. “Será preciso coragem para fazer o que vou fazer: dizer. E me arriscar à enorme surpresa que sentirei com a pobreza da coisa dita. Mal a direi e terei que acrescentar: Não é isso, não é isso!” (LISPECTOR, 1998, p. 20). Entretanto, mesmo assim, não abandona a tarefa de dizer e percorre o texto, bordeando o irrepresentável.

As narrativas que apontam para a crise da linguagem – ou para o desgaste da palavra – são comuns na literatura moderna, embora deflagrem um anseio em busca de melhor se expressar. G. H. dá provas desse anseio ao tocar naquilo que escoia quando utilizamos a linguagem:

A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e do não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é meu esforço humano. Por destino, tenho que ir buscar e, por destino, volto com o indizível que só poderá me ser dado através do fracasso de minha linguagem. (LISPECTOR, 1998, p. 178).

Não se pode deixar de perceber a semelhança desse texto com o que Lacan denominou “a autonomia do significante sobre o significado” e, além disso, a impossibilidade do significante de produzir uma significação completa. Por não haver uma correspondência biunívoca entre a palavra e a coisa, o significante se depara com sua própria função de irrealização.

Dessa forma, a linguagem moderna dos textos literários não serve mais para comunicar, mas assume uma “inépcia comunicativa” (GALHARTE, 2004, p. 71), um prazer que brota das palavras em sua própria errância.

Em alguns momentos, o verbo acaba recebendo um valor antes não percebido, quando a personagem/narradora, G.H., vomita a massa branca da barata e, junto com ela, muitas palavras que *jorram* em direção do leitor. Suas sensações precisavam virar verbo e produzir sentido: “Esse esforço que farei agora por deixar subir à tona um sentido, qualquer que seja, esse esforço seria facilitado, se eu fingisse escrever para alguém. [...] se eu não falar eu me perderei.” (LISPECTOR, 1998, p. 11, 13).

E, assim, para não sucumbir no nada, ela se agarra às palavras, mesmo sabendo que, logo após pronunciá-las, estará dizendo: *Não é isso!* e se perguntando: *Se não tem palavra a dizer, por que não calar?* E ela acaba por concordar em usar palavras, pois “se eu não forçar a palavra, a mudez me engolfará para sempre em ondas. A palavra e a forma serão a tábua onde boiarei sobre vagalhões de mudez.” (idem, p. 20).

As palavras contêm em si a capacidade de criar um destino para as pulsões, de fazer ligações e de produzir sentido, mas essas tarefas da palavra não são de modo algum absolutas: há algo que as palavras não conseguem contornar ou descrever, algo que permanecerá para sempre como um resto que escapa à simbolização.

Ah, mas para se chegar à mudez, que grande esforço da voz. Minha voz é o modo como vou buscar a realidade; a realidade, antes da minha linguagem, existia como um pensamento que não se pensa, mas, por fatalidade, fui e sou impelida a precisar saber o que o pensamento pensa. A realidade antecede a voz que a procura, mas como a terra antecede a árvore, mas como o mundo antecede o homem, mas como o mar antecede a visão do mar, a vida antecede o amor, a matéria do corpo e, por sua vez, a linguagem um dia terá antecedido a posse do silêncio.

Eu tenho à medida que designo – e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. (idem, p. 75).

O discurso possui várias dimensões e um lapso da língua é a prova de que vários discursos podem usar o mesmo porta-voz: um discurso intencional e outro sem intenção, que surgem de lugares diferentes, respectivamente, do eu e do Outro. Esse Outro lugar, de onde emergem as palavras faladas sem intenção, Freud nomeou de Inconsciente. Posteriormente, Lacan afirma que *o inconsciente é o discurso do Outro*.

Desse modo, nascemos num mundo de discurso, um discurso ou linguagem que precede nosso nascimento e permanecerá após nossa morte. Os desejos dos sujeitos são criados por meio das palavras que vêm do Outro, através das quais os pais vão significando as sensações das crianças e produzindo formas de alienação do sujeito ao discurso do Outro.

Barthes, em *O rumor da língua* (2004), afirma que há várias formas de alienação do sujeito no saber: o hábito, a repetição, o estereótipo, as palavras-chaves e as clausulas obrigatórias produzidas pela sociedade. Assim vista, a alienação pode ser exemplificada como uma das formas de saber padronizado.

Mrech (1999, p. 20) traz essa discussão para o âmbito da Educação “através dessas imagens estereotipadas, cria-se a crença na existência de um saber universal. De um saber que se propõe como um produto acabado a ser seguido por todos.” A autora acredita que a educação precisa sair desses referenciais alienantes, não se esquecendo de que a “Educação é um processo contínuo de mudança. A Educação é um *vir-a-ser*.” (idem, p. 26).

Isso significa dizer que existem outras formas, além das estruturas de alienação no saber, que incluem as diferenças saindo dos discursos universais e estereotipados.

Seguindo para além das identificações imaginárias e simbólicas do leitor com o texto, chegamos a um terceiro elemento que diz respeito ao real. Mrech se aproxima dos ensinamentos mais recentes de Lacan sobre o real e o gozo, os quais podemos relacionar

com os estudos de Barthes, quando ele afirma que o texto pode muito bem sair da prisão imposta pelo significado único para a multiplicidade dos sentidos.

Como já vimos, a alienação é a forma como o sujeito faz valer sua palavra, uma palavra recheada de sentido que, ilusoriamente, o protege de seu desamparo estrutural e o afasta do real.

A construção de sentidos é uma prática que prolifera em nossa sociedade, de modo que a palavra se afasta de sua condição significante para, recoberta de sentido, tentar tamponar o real, mas tentar apenas, porque, como sugeriu Lacan, o real “não pára de não se escrever.” (LACAN, 1985, p. 127).

Toda a compreensão súbita é finalmente a revelação de uma profunda incompreensão. Todo o momento de achar é um perder-se a si próprio. Talvez me tenha acontecido uma compreensão tão total quanto uma ignorância, e dela eu venha a sair intocada e inocente como antes. Qualquer entender meu nunca estará à altura dessa compreensão, pois viver é somente a altura a que posso chegar – meu único nível é viver. Só que agora, agora sei de um segredo. Que já estou esquecendo, ah! sinto que já estou esquecendo[...] (LISPECTOR, 1998, p. 16).

Quando o sujeito se acha identificado ao sintoma resultante dos ideais construídos pela cultura, perde a possibilidade de se deixar levar pelos fios do desejo e de suportar sua própria verdade.

As palavras carregadas de sentidos e a alienação do sujeito aos saberes produzidos pela sociedade têm a função de protegê-lo de sua própria castração, o sujeito permanece no lugar de objeto do desejo do Outro e abdica de sua condição desejante. Como o neurótico, que abre mão de sua liberdade para não ter que se deparar com sua falta.

Todavia, sempre haverá algo que escapará ao sentido e, para entendê-lo, será preciso inventar uma palavra, como demonstra muito bem Lispector: “Mas como me

reviver? Se não tenho uma palavra natural a dizer. Terei que fazer a palavra como se fosse cria o que me aconteceu?” (idem, p. 21), justamente por não existir o objeto é que podemos criar:

Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade. Entender é uma criação, meu único modo. [...] traduzir o desconhecido para uma linguagem que desconheço. (idem, p. 21).

Minha proposta aqui é a de seguir o ensino de Lacan para além do sentido e do sintoma, a fim de promover uma análise direcionada para a escuta do sintoma, que se reduz a explicações e identificações. Mas o que há para além do sentido? Para além do princípio do prazer, da demanda, da identificação, do significante, há o gozo, o *real*, o indizível, tudo o que se encontra fora do sentido.

O real implica uma *não-relação*, já que nada o altera nem é possível tocá-lo, como expressa G. H.: “Eu não havia encontrado uma resposta humana ao enigma. Mas muito mais, oh muito mais encontrara o próprio enigma. [...] E nem ao menos eu estava tocando na coisa. Estava apenas tocando no espaço que vai de mim ao nó vital.” (idem, p. 137).

O simbólico tenta neutralizar o *real* quando cria uma realidade e essa realidade é aquilo que nomeamos com a palavra, “a existência é um produto de linguagem: a linguagem cria coisas (tornando-as parte da realidade humana) que não tinham existência antes de serem cifradas, simbolizadas ou verbalizadas” (idem, p. 44). Então, o *real* é aquilo que ainda não foi simbolizado. E a ordem simbólica realiza a internalização das imagens especulares e de outras imagens – que formarão o eu – imagens ilusórias, pois o eu, em sua verdadeira “natureza”, é um erro, uma distorção, um mal-entendido.

O sujeito lacaniano está além das ilusões imaginárias e aparece apenas como uma pulsação, uma interrupção transitória de algo estranho que se expressa por meio de significantes, o que significa dizer que os processos de pensamento inconscientes têm pouca ou nenhuma relação como o sentido.

O *eu* pode interpretar esses acontecimentos involuntários e significantes, para lhes atribuir um sentido, mas isso não implica eliminar sua condição significativa e sua repetição, pois se trata da estrutura própria do inconsciente.

O inconsciente não é algo que se conhece mas algo que é sabido. O inconsciente é sabido sem o saber da pessoa em questão: não é algo que se apreende ativamente, conscientemente, mas, ao contrário, algo que é registrado passivamente, inscrito ou contado. E esse saber desconhecido faz parte da conexão entre significantes; ele consiste nessa mesma conexão. Esse tipo de saber não tem sujeito nem precisa de um. (FINK, 1998, p. 42).

E, para além ou aquém dessa ordem simbólica, surge o *real* como ausência, já que não se pode pegá-lo. Lacan lhe reserva um termo: o *real ex-siste*, uma vez que precede a linguagem e não foi ainda simbolizado. Mas, levando-se em conta que a linguagem não será capaz de simbolizar todo o *real*, algo restará como inapreensível.

Logo, o lugar do significante é nomeado por Lacan de Outro, porque ele jamais é o mesmo; ele é sempre diverso de si mesmo; ele nunca apresenta uma identidade definitiva: ele é pura alteridade. Assim atestar que não há Outro do Outro implica formular a radical incompletude do Outro: para além desse regime faltoso, furado da linguagem, nada vem em suplência. (JORGE, 2000, p. 92).

Dessa forma, constatamos que não há outro regime além daquele da linguagem e que estamos todos mergulhados nele.

O simbólico realiza seu trabalho psíquico pela via do significante e a arbitrariedade entre significante e significado possibilita uma enorme variação de

representações no psiquismo. O significante, como já referido *desliza*, troca de sentido e descentraliza a relação do sujeito com sua verdade. O desajuste entre o significante e o significado permite a emergência do sujeito do inconsciente por meio de seus mal-entendidos e pelos tropeços da intenção consciente.

O Real é o imponderável que tentamos simbolizar continuamente, mas que permanece sempre como um resto impossível de ser significado. O real é irredutível ao significante e permanece impenetrável ao sujeito do desejo, para quem a realidade tem uma natureza fantasmática: “A coisa para mim terá que se reduzir a ser apenas aquilo que rodeia o intocável da coisa?” (LISPECTOR, 1998, p. 138).

Se o *real* é o que está fora do sentido, ao sujeito – que não pode transpor o limite do simbólico – resta viver o que lhe é desconhecido pela via dos jogos significantes.

É por meio das inconsistências dos registros do simbólico e do *real* que a análise busca desestabilizar as certezas construídas pelo imaginário, aproximando o sujeito daquilo que ele tem de mais estranho e íntimo em si mesmo: o Outro.

Essa aproximação não objetiva compreender o Outro por meio de racionalizações, pois o que ocorre é que o sujeito, ao saber da existência deste Outro discurso, pode ficar mais confortável com as manifestações do inconsciente que desestruturam suas certezas imaginárias.

A escrita de Clarice permite entrever aquilo que a palavra não é capaz de dizer e a posição do sujeito – diante do próprio discurso e dividido em seu próprio discurso. A principal característica do texto de Clarice Lispector não está na particularidade da vida de seus personagens, mas sim, na estrutura de seus textos e nos desdobramentos da linguagem que seguem as pulsões, deixando revelar a face real do psiquismo, de um *real* impossível de representar e que arrasa a noção consciente de tempo e espaço.

Em consequência disso, sua linguagem se mostra pelas discontinuidades e pela impossibilidade de tudo dizer. A força de sua escrita aparece justamente na tentativa de dar contorno à essência humana, constituída em torno de um vazio que se manifesta insistentemente, já que resulta da impossibilidade de se inscrever. Clarice denuncia o fracasso do movimento humano na direção de tudo compreender “realidade que invade o sujeito, sem que dela se possa extrair um sentido.” (BATTAGLIA, 2007, p. 54).

E, por meio desse *não-sentido*, se configura a escritura clariceana, não pelo que ficou recalcado por não ter sido aceito pela consciência, como sugeriu Freud, mas porque há um limite real da linguagem, pois o objeto constituinte não está em parte alguma.

O artifício da linguagem utilizado pela escritora a torna interessante a filósofos e psicanalistas e mesmo considerado pela crítica como “um livro menor”, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), contém a exacerbação de uma narrativa fragmentada: ao começar o livro com uma vírgula, Clarice nos mostra que algo, sempre, já está sendo dito ou escrito e continuará sendo pensado e dito, mesmo com o término do livro, de modo que a escritora interrompe a narrativa com dois pontos no meio de um diálogo, indicando a ruptura e a continuidade.

É assim que Clarice inicia sua narrativa “, estando tão ocupada, viera das compras de casa que a empregada fizera às pressas porque cada vez mais matava serviço, [...]” (LISPECTOR, 1998, p. 13). E dessa forma o finaliza: “- Eu penso, interrompeu o homem e sua voz estava lenta e abafada porque ele estava sofrendo de vida e de amor, eu penso o seguinte: ” (idem, p. 155).

A personagem Lóri traz à tona a imprecisão das palavras como sua própria imprecisão, de modo que a personagem a está apreendendo numa constante transformação

de si. E, assim, já que não nos é possível sair do sentido para encontrar A Coisa, resta-nos subverter, transformar, distorcer a linguagem como faz a literatura:

Literatura é a prática de escrever. [...] O texto, isto é, o tecido dos significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar 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 o teatro: posso, portanto, dizer, indiferente: literatura, escrita, texto. (BARTHES, 1987, p. 17).

4.5 O Texto Disseminado

O texto é plural. Isso não significa apenas que tem vários sentidos, mas que realiza o próprio plural do sentido: um plural irreduzível (e não apenas aceitável). O Texto não é coexistência de sentidos, mas passagem, travessia; não pode, pois depende de uma interpretação, ainda que liberal, mas de uma explosão, de uma disseminação. (BARTHES, 1984, p. 74).

Posso situar *A paixão segundo G.H.* não como um livro *sobredeterminado* por uma intenção autoral, mas sim, como um “espaço de dimensões múltiplas, no qual se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original”, já que “o texto é um tecido de citações.” (BARTHES, 1984, p. 68-9). Muito além de ser um *livro-travessia*, uma ponte entre o que deixamos de ser e aquilo no que estamos nos transformando, ele é um livro disseminado que se desloca para muitas direções.

Travessia (ou atravessar) indica, sim, um deslocamento, mas um deslocamento entre dois pontos. E *travessia*, na Psicanálise, envolve dois elementos: a alienação e a separação. Em seu texto de 1964, Lacan referiu-se a uma nova dinâmica na estrutura psíquica, a travessia do fantasma ou o *atravessamento* da fantasia fundamental, o que implica o atravessamento de “posições dentro da fantasia fundamental, através da qual o

sujeito dividido assume o lugar de causa; em outras palavras, torna subjetiva a causa traumática de seu próprio advento como sujeito, vindo a ser nesse lugar onde o desejo do Outro – um desejo estrangeiro e estranho – havia estado.” (FINK, 1998, p. 85).

Assim, o sujeito é capaz de dizer-se ali, onde uma vez o discurso do Outro imperou, onde o desejo do outro dominou a cena. Esta é a base da separação: o sujeito alienado ao desejo do Outro realiza essa separação adicional para se tornar sujeito de seu desejo, no lugar de causa do desejo do Outro. “A travessia do fantasma é o processo pelo qual o sujeito subjetiva o trauma, chama para si a responsabilidade do evento traumático e assume a responsabilidade por aquele gozo.” (FINK, 1998, p. 86).

A existência do sujeito no mundo foi possível somente por meio do desejo de alguém e, nesse sentido, o sujeito é causado pelo desejo do Outro, de tal modo que, na separação, o sujeito é obrigado a lidar com o desejo do Outro na medida em que ele se manifesta no mundo do sujeito.

A alienação engendra um lugar onde, antes, não existia nada: era pura *falta*. O sujeito encontra-se eclipsado pela linguagem, na qual ele desliza por meio de um marcador na ordem simbólica: “O sujeito lacaniano está baseado na nomeação do vazio. O significante é o que funda o sujeito; o significante é o que tem força ôntica, extraindo do real existência que assinala e anula.” (idem, p. 75).

Na separação, o outro materno precisa mostrar algum sinal de incompletude e o sujeito deve procurar preencher a falta materna, tentando responder ao enigmático desejo do Outro. O sujeito é compelido a fazer as duas faltas – a dele e a da mãe – coincidirem, embora essa tentativa seja frustrada.

A linguagem protege a criança da proximidade perigosa com o desejo da mãe e, por meio da metáfora paterna, ocorre a substituição de desejo da mãe por um nome e ela

simboliza o desejo do Outro materno, transformando-o em significante. O resultado dessa substituição, dessa metáfora, “é o advento do sujeito como tal, o sujeito como não mais apenas uma potencialidade, um mero marcador de lugar no simbólico, esperando ser preenchido, mas um sujeito desejante.” (idem, p. 81).

O outro sentido da expressão “o desejo do homem é o desejo do Outro” pode ser traduzido como: *o desejo do homem é que o Outro o deseje* ou, em outras palavras, que ele se torne a causa do desejo do outro. A criança gostaria de ser o único objeto de desejo da mãe, ser seu *objeto a*, um objeto reluzente e precioso que Lacan denominou de agalma. Mas o desejo da mãe precisa ir além da criança e indicar que há algo nesse desejo que a criança não pode controlar.

Nessa ruptura, surge o *objeto a*, que pode ser entendido “como o resto produzido quando essa unidade hipotética se rompe, como um único indício daquela unidade.” (idem, p. 82) e o sujeito pode, então, manter a ilusão de unidade, ignorando sua divisão ao se apegar ao *objeto a*, transformando-o em sua fantasia.

Desse modo, como já referido anteriormente, a travessia da fantasia implica uma separação adicional, pois “o sujeito *subjetiva* a causa de sua existência (o desejo do Outro: o *objeto a*) e é caracterizado por um tipo de desejo puro sem um objeto: a capacidade de desejar.” (idem, p. 93).

O texto é entendido aqui para além do texto-travessia, mas como o texto disseminado que produz reviramentos no eu e que se espalha em várias direções, como Clarice nos mostra: G. H. explode o domínio do eu para fazer surgir o impessoal, sem dizer de um bem-estar ou da salvação da alma individual, mas como a pura experiência de dissolução das identidades do eu e das construções narcísicas para criar múltiplas maneiras de viver.

Ao invés da transmissão de um sistema a outro, a escritura, como texto disseminado, “embaralha as cartas do sistema de comunicação: ela produz uma significação circulante (significância) que não é de tipo informativo. A significância não tem nem ponto de partida nem ponto de chegada: ela circula, disseminando sentidos.” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 41).

Entre o leitor e o texto, abre-se um espaço de descobertas sobre a escritura e, sobretudo, sobre o próprio sujeito, de modo que, ao (de)cifrar o texto, esse sujeito vai experimentando sensações e sentimentos que podem ser reconhecidos como novidade a partir do momento em que o leitor se coloque como sujeito de sua leitura a quem é permitido organizar seu gozo.

O texto, na maioria das vezes e pela maioria dos autores, é visto com referência à representação e está associado à linguagem, já que poucos falam do texto fora do circuito da representação.

Para Lacan, o texto deve assumir a função de letra, isto é, situar-se fora de sua função representativa. O conceito de letra rompe com a relação entre significante e significado referido, a representação da realidade passa a assumir seu valor de letra pura, ou seja, seu valor fonético.

Esse circuito é possível quando os elementos combinados do texto são esvaziados do seu sentido original e, ao serem isolados de sua representação, podem transitar livremente pela trama, pelo tecido do texto. Desta forma, é possível ler nas *entre-linhas* do texto, onde o leitor confronta-se com aquilo que não se revela, com o interdito, que pode ser apreendido por ele.

O texto não é apenas o suporte da representação da linguagem e suas palavras não servem apenas para representar algo a mais, mas servem, sim, para denunciar uma

linguagem cifrada, obscura e metafórica que explode em múltiplos sentidos: “o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido nesse tecido – nessa textura – o sujeito desfaz-se.” (BARTHES, 1977, p. 81).

Para além do texto em seu plural, o leitor, como sujeito, vai se constituindo ao se engendrar nesse tecido, porque se descentraliza de suas identificações e se divide entre a multiplicidade de sentidos, o que torna possível afirmar que qualquer leitura objetiva do texto é atravessada pelo desejo inconsciente do leitor podendo produzir *ressignificações* de sua história.

Toda a leitura se passa no interior de uma estrutura (nem que seja múltipla, aberta), e não no espaço pretensamente livre de uma pretensa espontaneidade: não há leitura natural, selvagem: a leitura não excede a estrutura; submete-se-lhe: precisa dela, respeita-a; mas perverte-a. A leitura seria o gesto do corpo (pois é claro que lemos com o corpo) que, com um mesmo movimento, funda e perverte a sua ordem: um suplemento interior de perversão. (BARTHES, 1984, p. 33).

Nesse espaço, o sujeito vai vivenciando a leitura em seu próprio corpo, as pausas, os questionamentos e o ritmo da leitura é dado de maneira singular por quem realiza a atividade.

Clarice Lispector, ao seguir a direção contrária de toda representação do mundo, nos presenteia com um texto vivo que se vai tecendo e, construindo-se,

[...] revela como depreciativo nosso modo de perceber a vida, condenando-a como negativa. Imagem do pensamento-representação, que se crê transcendente à própria vida, operando por dicotomias – o verdadeiro e o falso, o racional e o irracional, o bem e o mal – perdendo toda a heterogeneidade da vida. Contra isso, Clarice quer uma linguagem que possua o poder do afeto, a força de sua impessoalidade, de sua singularidade. (ALBUQUERQUE, 2002, p. 24).

Quando o sujeito aceita sua condição de desamparo, ele se torna mais criativo, não preso às identificações imaginárias que o imobilizam para protegê-lo de sua castração, de modo que “resta então, ao sujeito, a tarefa (ou a liberdade) de contornar o vazio com sua palavra, com alguma criação que o represente, que o inscreva no campo do Outro.” (KELH, 2002, p. 156).

Contornar o vazio de seu desejo com sua palavra é fazer do Nome do Pai o seu nome próprio, é inscrever no campo do Outro um significante que represente seu desejo como uma criação, e não, como um sintoma; é sair das repetições dos ideais paternos, para se tornar um sujeito mais solto e mais inventivo.

É assim que Clarice nos fala de sua obra: “[...] eu acho que, quando não escrevo, eu estou morta [...] É muito duro o período entre um trabalho e outro e, ao mesmo tempo, é necessário para haver uma espécie de esvaziamento da cabeça para poder nascer alguma outra coisa. E se nascer... É tudo tão incerto.” (in: *Cadernos de Literatura Brasileira*, 2004, p. 73).¹⁷ Lispector confessa que o autor só existe enquanto escreve e é com sua escrita que ele contorna o real, mas sem perder a principal característica da obra de arte: seu aspecto ficcional.

¹⁷ *Clarice Lispector por Julio Lerner, Panorama Especial*, programa gravado em 01/02/72, e levado ao ar pela TV Cultura de São Paulo, em 28.12.77. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, 2004, p.73.

CAPÍTULO V – A Estética e a Educação

Escrevendo, consegui o que procurava. Sendo para mim um ensinamento, o que vai me guiar não é aquilo que vivi mas o tom que uso para relatá-lo. Não as anedotas, mas a obra de arte. Não a minha vida mas a sua intenção. É aquilo que a linguagem me oferece para falar dela, traduzi-la. Construir minha lenda.
Jean Genet, Diário de um ladrão (1983:169).

Após todo este percurso, pretendo agora tecer algumas articulações sobre o texto/escrita, o lugar do crítico (leitor) e a Educação pela via da Psicanálise.

Este trabalho foi se fazendo, capítulo por capítulo, com o objetivo de construir múltiplas facetas da arte/literatura como processo de *vir-a-ser*, no qual, não há garantias do suposto saber, mas que se abre à possibilidade de experimentar o que lhe é estranho, o que lhe é alheio, de modo a experimentar o que não se conhece e o que não se sabe.

Trabalhei até este momento com muitos fios que agora precisam ser entrelaçados e amarrados. Muitos deles forneceram condição para se pensar o conceito de multiplicidade do texto; outros insinuavam a falta de garantias de um devir cotidiano, sugerindo a idéia de um sujeito desamparado na linguagem.

É importante situar o valor que os textos adquirem nos dias de hoje, pois, como já foi discutido no Capítulo II, a letra vem sendo continuamente deixada de lado – passando da condição de sagrada, de privilégio de poucos, de ser a possibilidade de conhecimento sobre outros povos e a maneira de se conquistar o outro amado(a), para se tornar uma forma mecânica de funcionalidade – e as aulas de português, sobretudo, aquelas de produção de textos, tornaram-se uma tortura para a maioria dos alunos.

Levando-se em conta as transformações havidas no mundo e em nós mesmos, vamos situar esta discussão no campo da Educação, pois se faz necessário pensar em novas formas de ensinar. E, por meio desses conceitos, é possível pensar a Educação como um processo mais próximo do fazer artístico do que do fazer científico. Como cada obra é criada e recriada no encontro com cada leitor, a Educação será também criada e recriada a cada encontro *faltoso* do professor com seu aluno.

Perrone-Moisés (2005) critica o ensino da literatura e, a partir dessa crítica, é possível ampliar sua reflexão para o ensino da leitura/escrita de textos dentro das escolas, pois a autora analisa a maneira como os textos literários são ensinados nas escolas, fazendo um paralelo entre o ensino das letras em escolas laicas e as instituições religiosas:

A pedagogia literária visa a conduzir os alunos (neófitos) aos mistérios da criação literária (dogmas), através da explicação de textos (hermenêutica); esses textos são as obras-primas (livros sagrados) transcritas, sob o ditado da inspiração (divina), pelos gênios da literatura (profetas). (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 14).

Alguns estereótipos, sobretudo, em relação à vida dos autores, adquirem valor acima do esperado, os autores são considerados excepcionais, marginais, excêntricos e, muitas vezes, vistos como loucos e “suas obras são uma espécie de milagre.” (idem, *ibidem*). A escola, igualmente, exclui e censura determinadas obras que não fazem parte de seu ideário, mantendo uma relação imaginária dos alunos com os textos.

Essa relação imaginária criada nas escolas leva o crítico, ou o aluno, a buscar nos textos e obras literárias à sua disposição padrões e modelos de gênero, época e estilo e produz um certo “recuo” por parte dos alunos diante do novo e do diferente.

Assim, a tarefa de leitura tem se tornado, para o aluno, uma atividade chata e desprazerosa; e, para o professor, uma atividade cujo objetivo é apenas avaliar a capacidade de interpretar ou de decifrar o texto a partir de seu significado. Nesse circuito, o professor ocupa o lugar do detentor das idéias do autor, o guardião da “verdade”.

Seguindo esse percurso de leitura, fica excluída para o aluno a sensação que ele experimentaria ao ler, já que precisa chegar ao saber absoluto da obra. Trata-se, pois, de uma leitura alienada da capacidade que o sujeito tem de pensar e construir seu conhecimento.

O aluno tem capacidade para organizar o seu processo de leitura e escrita por meio de sua própria singularidade. “Pode-se dizer que cada leitor lê com seus fantasmas e que sua posição muda em relação a eles, assim como o autor se desdobra em narrador, também colando-se ou distanciando-se de suas fontes pulsionais.” e essa constatação significa que “o processo de escrita/leitura é extremamente móvel.” (BRANDÃO, 2001, p. 147).

Desde que o autor passou a ser visto como alguém que se deixa levar por sua escrita, e não mais, como dono de uma genialidade onipotente e suprema, a posição do leitor também sofreu mudanças. Cada leitor traz o seu próprio texto interno, formado por múltiplas vozes, imagens e sons que foram impressos no percurso de sua história.

“Texto consciente e/ou inconsciente – escritura produzida por outras leituras/escrituras, por mitos familiares, por vozes que não se distinguem umas das outras, avós, mães ou filhas umas das outras, confundidas, entretanto, no espaço familiar.” (idem, p. 148). É desse texto múltiplo que a Psicanálise fala, desse texto/escritura que se escreve, reescreve e surge em forma de um discurso que flutua entre quem fala e quem ouve, deixando aparecer o sujeito para além do que ele mesmo conhece.

Da mesma forma como esse texto/escritura vai se tecendo, o leitor vai tecendo também um novo texto e, apoiando-se no que está lendo, “o leitor constrói seu trabalho de leitura/escritura, reescrevendo seu próprio texto interno no texto alheio. Texto interno que já é retalho, fragmento, corpo feito de outros tecidos/textos” (idem, ibidem.).

Assim como o texto/escritura de cada sujeito pode ser lido e pontuado pelo analista em seu ato de transferência, o texto literário se deixa igualmente marcar e ler. E, levando-se em conta as diferenças entre as duas situações, o texto do analisando pode ser escrito e reescrito com uma certa fixidez própria do fantasma, enquanto que o texto literário é um objeto-livro sustentado pelo livro e pela letra, mas, por ser um texto vivo, é capaz de produzir efeito no leitor por meio da leitura, em uma articulação entre a ficção literária e os fantasmas do leitor. E, justamente, essa mobilidade própria da leitura torna-se rígida no processo da aprendizagem da escrita/leitura, porque, nesse processo, leva-se em consideração a condição que o saber adquire e que é sempre da ordem do consciente, como se fosse possível controlá-lo e ainda torná-lo passível de avaliação.

Para a Educação, ainda é estranha a idéia de existir um saber do qual o eu nada sabe, um saber que está relacionado ao inconsciente. O saber inconsciente é próprio da Psicanálise e sustenta todo o desejo, tanto o de aprender como o de ensinar, mesmo sendo estranho ao eu.

5.1 Saber e Transmissão

O aluno vai para a escola para aprender com o professor, essa é a máxima que conhecemos sobre a Educação, mas, se assim é, como ocorre essa aprendizagem? A Educação seria, então, apenas o acúmulo de informações transmitidas? Os dados obtidos

pelo professor são importantes para o sujeito em sua relação com o social, com a cultura, com o trabalho, mas não é apenas isso.

O objetivo da Educação é levar o aluno à produção de uma relação com o saber. Mas, desse modo, o saber é a chegada ao centro da verdade da obra, do texto? É esse o momento em que o sujeito pode dizer que aprendeu o conteúdo passado pelo professor?

Muitas são as teorias surgidas nos últimos anos, nas quais, a didática não mediu esforços na direção de uma aprendizagem cada vez mais completa, com o objetivo de diminuir a perda de informação transmitida do professor para o aluno. E, quando ocorre esse “fracasso” na transmissão da informação, as justificativas que surgem para explicar esses fatos são sempre da ordem de um desajuste emocional/psicológico, que impede o aluno de absorver o conhecimento ou que impede o professor de transmiti-lo.

Assim, acredita-se que, resolvendo o que está desajustado, torna-se possível realizar a aprendizagem de forma satisfatória. Mas as coisas não são tão simples assim, já que o saber não ocorre apenas de maneira consciente.

Para a Psicanálise, o saber é de outra ordem, pois, no inconsciente, há um saber que o sujeito não reconhece, há um saber que ele não sabe.

Partindo desse pressuposto, ensinar é muito mais do que acumular informações, já que escapa ao saber consciente. Talvez, por esse motivo, Freud tenha dito que há três profissões impossíveis: educar, governar e psicanalisar. Impossível educar, porque se busca uma aprendizagem que ocorra de forma direta entre o que um ensina e o outro que aprende, mas possível quando se entende “o pensamento de Freud exposto em *O Interesse Científico da Psicanálise*, de que só pode ensinar aquele que está capacitado para entrar na alma de seu aluno.” (MENDONÇA FILHO, 1998, p. 74). E entrar na alma do aluno é entrar nessa

região obscura de um saber que o próprio sujeito desconhece, pois sua alma pode também ser pensada como aquilo que não podemos pegar, aquilo que nos escapa.

Mas como pensar o saber nessa sociedade contemporânea, na qual, ele parece ser múltiplo ou, no mínimo, inconsistente? O que fazer, numa sociedade em que precisamos lidar com um saber que se transforma diariamente? Lacan capturou muito bem esse processo que ocorre para além do sentido e é característico de nossa sociedade atual.

Os professores se questionam sobre o fato de não saberem mais como ensinar seus alunos, mas as respostas que surgem criam muitas vezes um conformismo e a responsabilidade pelo desinteresse do aluno, pela desestrutura familiar ou pelo sistema político de ensino, que não valoriza a atividade do professor. Acredito que todas essas respostas contêm sua parcela de importância, mas há algo para além disso: uma coisa mudou em nossa sociedade – e o sujeito não é mais o mesmo das sociedades clássicas; é um sujeito dividido entre o efeito do significante e o desejo inconsciente.

Essa cisão significa dizer que “há na sociedade atual um esvaziamento e desinteresse pelo saber, porque há um outro objeto sendo colocado em seu lugar: a informação, o conhecimento. Este faz semblante de saber, mas é uma outra coisa.” (MRECH, 1999, p. 96). E a educação que se pratica atualmente acredita que o saber é pura transmissão de informações.

O saber foi elevado a seu ponto máximo por Lacan, ao produzir um conceito que, antes de ser um objeto completo à espera de ser absorvido pelo outro, pela via de uma aprendizagem, é – ao contrário do que se acreditava – aquilo que escapa, ou seja, aquilo que *vaza*.

Mrech aprofunda essa discussão dentro do campo da Educação: segundo sua concepção, todos esses processos que se encontram fora do sentido, que *vazam* e não se

deixam apreender são transformados por nossa pedagogia atual em *fracassos* e em falta de vontade do professor para ensinar. “Esses processos surgem enquanto *sintomas*, para tentar deter o *vazamento* do tonel cultural. Eles o fazem, através do seu inverso, pela paralisação ou lentidão dos processos de construção do saber. Com isso, os sujeitos acabam aprendendo cada vez menos, como forma de tentar deter um saber que eles não controlam.” (idem, p. 96-7).

Essa idéia de que existe um saber que o sujeito não conhece e que existe sem que o eu saiba dele, nos impõe a noção de que transmitir é muito mais do que veicular informações, pois a transmissão ocorre por meio de algo que escapa ao saber consciente.

A transmissão está além do que podemos definir como o que é aprendido, da mesma forma como ver, escutar, degustar e tocar estão além do que podemos enunciar no discurso como visto, ouvido, saboreado e tocado. As palavras marcam simultaneamente o modo de expressão do que desejamos transmitir ao outro, e a impossibilidade de nos tornarmos absolutamente inteligíveis para ele. (MENDONÇA FILHO, 1998, p. 81).

A contribuição que a Psicanálise traz para o campo da Educação diz respeito à inexistência de um saber completo, o saber para a Psicanálise contém furos, falhas e impasses. Sobre essa condição, Lacan, em seu último Ensino, chega à formulação da máxima “não há relação sexual”, o que significa dizer que não há como chegar a uma relação completa com o outro, não há como saber tudo do outro. Ao transportarmos esse conceito para a Educação, constata-se que essa atividade pode ocorrer somente de um a um.

E não há técnica ou saber que seja universal e atinja todos os alunos de uma só vez, pois “Trata-se do aluno com ele mesmo. Do aluno com suas categorias modais – possível, impossível, contingente e necessário – e o encontro com o Outro – o encontro

com o professor – vai ser sempre um encontro faltoso. Um encontro como o *real*, que é sempre supressivo e inesperado.” (MRECH, 2005, p. 155).

Viver o *não-saber* é se aventurar a saltar no abismo, para que seja possível experimentar outros modos de estar na vida. E saltar no abismo significa que, para viver de outros modos, precisamos nos aproximar do que nos é terrorífico, como Clarice demonstra em seus livros. *Não-saber é não-pessoal*, é renunciar à identidade para não saber, já que permanecer nela é ficar prisioneiro de um único sentido.

O sujeito, na arte e na análise, cria a possibilidade de se deslocar de seus pensamentos atrelados à representação imaginária e renuncia às garantias do suposto saber. E essa referência coloca o professor numa posição muito mais responsável diante do ato de ensinar, pois ele não pode mais “se apoiar” em idéias imaginárias que lhe garantem o “só aprende quem quer”. O professor, diante do saber que é *não-todo* e diante da Educação que não ocorre de modo semelhante para todos, “tem de desencadear algo no aluno, enganchá-lo *desejantemente* naquilo que ele ensinou” (idem, p. 156).

5.2 O Texto Inconsciente

Em *Sobre a leitura*, Barthes (1987) afirma categoricamente que, no que diz respeito ao ensino instrumental o ato de aprender elimina o ato de ler e assim se refere a esse: “Não falo, pois, das leituras ‘instrumentais’, que são necessárias à aquisição de um saber, de uma técnica, e segundo as quais o ato de ler desaparece sob o ato de apreender.” (idem, p. 33).

Sempre que se pensa na atividade da leitura, a associação imediata é à atividade de aprender, ou seja, aprender é consequência direta da atividade de ler, concepção então abalada pela afirmação de Barthes.

Como pensar nessa desconcertante afirmação? A partir do momento em que se inclui a leitura como forma de transmissão do saber, a transmissão por meio do texto (do escrito), a informação é excluída, assim como o aprender exclui o ler.

Em *Interpretação dos sonhos*, Freud (1900) aponta a impossibilidade de um conteúdo inconsciente ser transmitido integralmente para o registro consciente, o qual atesta a impossibilidade de se apreender na sua totalidade o que o Outro (o texto inconsciente) quer dizer. Nessa transmissão, há sempre um resto que remete a uma sensação de querer dizer mais alguma coisa e que transforma a idéia de ter apreendido sobre a Coisa em uma idéia ilusória do Eu, como se esse tivesse tido êxito na interpretação sobre o Outro.

Para Freud, o inconsciente é constituído por traços – que ele chamou de traços mnêmicos – armazenados, formando um texto ou uma escrita que se torna o tecido do inconsciente. Dessa forma, torna-se possível observar como inconsciente e escrita podem se encontrar e se enlaçar.

O traço é apresentado por Freud como uma marca indelével deixada no aparelho psíquico por meio da experiência vivida pelo sujeito, no caso, pelo bebê. O traço se estrutura pela representação, entendida como uma trama ou um emaranhado de associações, formando uma cadeia. Por isso é que se pode afirmar, depois de Freud, que esses traços marcam o aparelho psíquico como se fosse uma escrita.

Então, essa série de inscrições forma o que chamamos de memória, uma memória que não é rígida, já que esses traços são permanentemente reestruturados segundo novas

maneiras de encadeamentos e são constantemente transcritos de um lado para outro, seguindo critérios da operação de *trilhamentos*. Desse modo, a transcrição não é uma cópia do original, mas abre espaço para a diferença, pela possibilidade de novas associações de elementos tecidos dentro da cadeia. E cada traço cifra um texto e formará, em seu conjunto, o que será entendido como o inconsciente.

O inconsciente é apresentado por Freud como um sistema formado pelo conjunto de traços mnêmicos instituídos pela experiência. Esse feixe, como um conjunto de traços, forma o que Freud chamou de representação. Segundo ele, o traço tece o inconsciente: “O inconsciente é a esfera mais ampla, que inclui em si a esfera menor do consciente. [...] O inconsciente é a verdadeira realidade psíquica e, em sua natureza mais íntima, ele nos é tão desconhecido quanto a realidade do mundo externo.” (FREUD, 1900, p. 554).

A montagem das cadeias associativas do inconsciente nos permite pensar que há lógica no inconsciente e, como já afirmamos anteriormente, não há transcrição do material original de um lado para outro, pois esse é submetido às regras da linguagem: condensação e deslocamento. E, somente assim deformado, o material inconsciente pode burlar a censura.

Pela impossibilidade de o *eu* assimilar o que é inconsciente, Freud estabeleceu que o seu conteúdo se manifesta pela via de sonhos, atos falhos, sintomas, chistes e lapsos de língua. E essas ocorrências denotam o surgimento de lacunas na vida mental consciente e apontam para a existência de um *outro* texto, sobre o qual o eu nada sabe, porque lhe é impossível lê-lo, mas que não cessa de se manifestar como um saber que não sabemos nos impelindo a produzir sentidos para ele.

Ao instituir o aparelho psíquico como um aparelho de linguagem, cria-se o campo para que o inconsciente seja tomado pela Psicanálise como uma modalidade de linguagem.

Para Lacan, o inconsciente – diferentemente do inconsciente freudiano, que está situado no lugar do Outro – é o tesouro dos significantes. Não há mais dentro ou fora, não há mais psicológico, o que há é o sujeito *assujeitado* ao funcionamento da linguagem e o traço é sua marca indelével, sobre a qual outras marcas se juntarão.

E Lacan vai prosseguir nos ensinamentos de Freud até chegar aos conceitos de letra, significante e escrita em Psicanálise, os quais nos permitem realizar a articulação entre a leitura/escrita e o inconsciente.

No *Seminário IX*, Lacan formula sua teoria do significante. A constituição de todo e qualquer significante segue necessariamente três tempos: a confecção de um traço, seu apagamento e, depois do apagamento do traço, pode-se deduzir que houve um sujeito. Do primeiro tempo, não sabemos nada; o segundo, o apagamento, é chamado por Freud de recalque; e o terceiro é a interpretação que o sujeito faz de si, das marcas que recebeu.

Essa primeira marca deverá ser apagada, permanecendo inconsciente, o que não significa dizer que ela não exista mais, pois é justamente o tecido formado por essas marcas que tornará possível o nascimento do sujeito.

Os três tempos se relacionam uns com os outros de modo retroativo, pois o último tempo *ressignifica* o primeiro. Assim, para que haja um significante em operação, são necessários outros dois para lhe sustentarem na cadeia e, somente assim, é possível que o sujeito realize a leitura de si mesmo.

Nessa constituição do sujeito, instala-se a letra que é a *cifragem* da percepção inscrita. A letra é um elemento considerado por Freud e isolado por Lacan para tratar dessa singularidade do sujeito; é o que marca a diferença mínima entre cada inscrição; é o resultado do encontro da percepção com o que será o sujeito, ou seja, é uma cifra – o

elemento mínimo de um enigma que marca o tempo primeiro da instalação do significante, ofertando-se como suporte material para que, sobre ela, a operação se desdobre.

São essas cifras que o inconsciente envia para o sujeito, forçando o Eu a produzir significações que serão sempre insuficientes, já que não existe um texto oculto a ser decifrado, mas sim, um texto a ser inventado.

Dessa forma, é possível agora compreender a afirmação de Barthes, quando explica que o ato de apreender exclui o ato de ler. O aluno, quando cumpre a tarefa de ler um romance para aula de literatura, percebe sua leitura aprisionada às instruções que lhe foram fornecidas pelo professor, condiciona sua leitura à busca de respostas sobre estilo, conteúdo e personagens da obra. O professor, por outro lado, espera a resposta correta, pois pressupõe que exista a interpretação verdadeira e, assim, antecipa a compreensão do aluno.

O texto, como já afirmei anteriormente, vai adquirindo múltiplos sentidos aos olhos do leitor e conteúdos são adicionados ou retirados, conforme a relação que esse texto vai tendo com o texto inconsciente de cada um. O leitor vai conversando com o texto e escrevendo com sua leitura um novo texto, por isso, a cada releitura de um texto, pode-se sempre extrair dali algo de novo, fazer novas articulações com elementos que sempre estiveram ali, mas que se poderia jurar que foram introduzidos posteriormente.

Quando um texto se transforma em escritura pela emergência do inconsciente, há sempre uma indicação de brecha, de falta no encadeamento lógico. E essa é a condição para que o leitor se implique a partir daquilo que falta ao texto: esse, ao dizer algo surpreendente, mobiliza o inconsciente e se transforma numa escritura que ensina pelo efeito inconsciente que se produz.

Essa é a marca trazida pela Psicanálise, que aponta o sujeito como sendo o buraco no texto, Freud já havia percebido que as pessoas, ao lerem textos, são estimuladas pelas

passagens que dizerem respeito a elas. Dessa forma, não é possível oferecer o saber (pronto) para o outro.

Em *Análise terminável e interminável* (1996), ao esclarecer para as crianças os mistérios da sexualidade, Freud percebeu que elas inventavam suas próprias teorias: “Quando fornecemos às crianças esclarecimentos sexuais (estou longe de sustentar que isso é prejudicial ou desnecessário), após tais esclarecimentos, as crianças sabem algo que não conheciam antes, mas não fazem uso do novo conhecimento que lhes foi oferecido.” (FREUD, 1996, p. 266). Assim, constata-se que o saber se instaura por ser produzido pelo próprio sujeito e só ocorrerá na relação do sujeito com sua própria verdade.

Pelas brechas no texto, por suas descontinuidades, o sujeito vai construindo um saber, ao se colocar como um intérprete tentando costurar os fragmentos de textos.

Ensinar é criar um leitor que não apenas compreende o texto (didático), mas que se lê no texto e a partir do texto, para daí produzir sua escrita.

E sobre os impasses, o que ocorre quando o aluno se vê inibido diante da leitura/escrita? Sousa, em artigo intitulado “*Totumcalmum, a condição de exílio da escrita*” (2001) aponta esse sintoma como consequência da familiaridade do sujeito com a língua ou como impossibilidade de o sujeito instaurar um lugar de exílio.

A Psicanálise não deixa de denunciar essa ilusão de autonomia do ego e Lacan nos indica que o sujeito está não na imagem, mas no intervalo entre um significante e outro. E, nesse intervalo, surge a escrita que, ao contrário do que se imagina, faz parte do ser do autor como algo que está pronto: “O ato de escritura e o próprio escrito surgem justamente neste espaço produzido pela experiência de um certo descentramento do autor na sua relação com a linguagem.” (SOUSA, 2001, p. 180).

Assim, é possível pensar sobre o ato de escrever/ler como uma atividade que adquire um traço de impessoalidade, como algo diferente da “subjetividade”, tão valorizada por românticos. Essa impessoalidade característica dos escritos contemporâneos pressupõe a função do escritor “como puro efeito de discurso.” (idem, p. 181).

Nesse método, é possível ver a proximidade com a teoria psicanalítica, já que o autor, nesse caso, tem a função de se desfazer de suas vivências mais íntimas, esvaziando-se. Trata-se de uma função oposta à valorização narcísica, na qual, “há um movimento de queda/apagamento desse sujeito em nossa escuta do mundo, é ao escrever que poderemos reencontrar o ‘particular’ de um estilo e a produção de um novo sujeito.” (idem, p. 183). Essa escrita é contemporânea e surge quando o sujeito consegue exilar-se de si mesmo, do *eu* constituído por representações narcísicas, para fazer surgir um sujeito efeito do significante.

Se a palavra não revela mais sobre “a verdade”, ela pode ser elevada à sua dignidade por poder se transformar e transformar. E é por essa especificidade que cabe ao professor ousar “criar para si um novo modo de viver e, para seus alunos, um novo modo de aprender.” (RIOLFI, 2004, p. 331).

5.3 A Escrita Literária – O Ato de Escrever e o Ato de Ensinar

O que é a escrita? Como ocorre o fato de escrever causar tanto interesse e inquietação a escritores?

Clarice Lispector afirma que escrever é condição para estar viva, como beber água; Marguerite Duras diz que a escrita é o que há em si mesmo de desconhecido. Sobre Duras, Lacan disse que ela não sabe que escreve o que escreve, idéia curiosamente

semelhante a que Freud teve sobre o ato de ensinar. De seus mestres, Charcot, Breuer e Chrobak, ele disse em *História do movimento psicanalítico* (1914): “Eles me transmitiram um conhecimento que, a rigor, não possuíam.” (FREUD, 1996, p. 23).

Escrever e ensinar, nesse caso, ocorrem a partir de um saber que não se sabe. E, se o escritor só pode saber o que escreve *no só depois*, aceitando a lógica do inconsciente, o professor só pode saber do efeito de sua transmissão também *no só depois*, se distanciando do mestre que *só fala sabendo*.

Quando se pensa sobre os referenciais da Psicanálise, a escrita é um texto que vai se formando, como se estivesse caindo na cabeça do escritor que, assim, se deixa levar pelo ritmo dos sons e das palavras sobre as quais não tem controle. O autor é conduzido por uma escrita que o antecede e que, ainda por cima é plástica, capaz de mudar de sentido a qualquer momento, dando ao autor, muitas vezes, a impressão de que seu texto foi escrito por outra pessoa.

A escrita literária foi descrita por Clarice, assim como por Cortazar, como algo que vem de dentro, de fora, de não se sabe de qual lugar, mas que obriga o escritor a escrever e, assim, se deixar levar pelo acaso no mar de palavras, de onde vão surgindo frases que, muitas vezes, eles não sabem de onde vieram.

É possível se referir a essas características da escrita literária que dizem dos mistérios de escrever e aproximá-la ao campo da Educação?

Inicialmente, é preciso perceber se existe diferença entre a escrita literária e uma *outra* escrita que, na maioria das vezes, é submetida à avaliação do professor. Na sala de aula, sustentados por métodos de ensino, os professores submetem seus alunos a determinadas práticas de alfabetização e excluem os processos simbólicos e imaginários, que são a base para o ato de escrever. Justamente, essa base *subjativante*, esse texto

inconsciente que intriga os escritores, é deixada de lado em prol de técnicas e didáticas para ensinar cada vez melhor. Desse modo, a capacidade criativa, como produto da construção do saber do aluno, é jogada fora.

Em nome da objetivação da aprendizagem, os estudiosos da aquisição da escrita e do ato de escrever reduzem a escrita a um objeto palpável, exterior e da ordem do calculável. Talvez, por esse motivo, escrever se torna uma atividade que causa tanto *terror* aos alunos.

Quando o professor se coloca na posição de ensinar a criança a ler e a escrever, ele perde a particularidade da escrita de cada aluno, daquilo que diz da singularidade do sujeito, pois a particularidade da escrita é negada ou ignorada para que a linguagem ocorra dentro daquilo que o professor determinou como correto no seu imaginário. Espera-se que a criança aprenda a escrever dentro de padrões e regras previamente definidos, os quais são representações que regulam as relações entre linguagem escrita e oral.

Dentro desse processo, não há espaço para o texto, no sentido que Barthes classifica como texto disseminado e composto de múltiplos sentidos. E a relação da criança com o texto, na escola, se reduz às possibilidades lógicas de representação e ficam daí excluídas a multiplicidade e a natureza simbólica do material.

Toda essa referência se apóia na idéia de indivíduo, tal como é preconizada pela Psicologia, que vê o aluno como uma unidade estável e a linguagem, como um objeto que pode ser compreendido totalmente, idéias que influenciaram as teorias sobre a aquisição da escrita e da leitura.

Essa posição instaura no professor a idéia de que ele é capaz de ensinar a língua para o aluno como se essa fosse um objeto estável. A linguagem sobre a qual Lacan dedicou muitos anos de seus estudos diz respeito ao *não-todo* da língua e ao modo como o

discurso do Outro é constitutivo da linguagem ou da escrita da criança. O saber que a Psicanálise supõe é inscrito no inconsciente: “o saber da Psicanálise é um saber textual. Ele se encontra diretamente atrelado ao inconsciente estruturado como uma linguagem. Há um texto inconsciente escrito ali.” (MRECH, 2005, p. 153).

O aluno, dessa forma, comporta em si as marcas do texto do Outro, de seu texto inconsciente; daí, a impossibilidade de controlar sua escrita/leitura, já que o texto não é um todo delimitado e objeto de seu domínio.

A linguagem apresenta sua condição de ser um objeto *não-todo* porque é constituída por metáforas, metonímias, polissemias e deslizamentos de sentidos. Pode-se, assim, pensar numa linguagem para além da representação, levando em conta a importância da representação quando essa funda o objeto, dando-lhe um lugar. E a linguagem pode ir além dessa referência, quando leva em conta a representação não mais como ideário e possibilita a emergência do singular como representação transitória.

Diante de tudo o que se viu até o momento, o ato da escrita se constitui por algumas características específicas, sobretudo, por levar em conta o sujeito do inconsciente, o qual comporta em si um *não-saber*, conceito que se distingue da maioria dos discursos pedagógicos que se debruçam sobre o estudo do ato de escrever.

Riolfi (2003) usa a expressão *trabalho de escrita* para nomear o ato de ensino da escrita na escola. Para essa autora, o ato de ensino da língua materna contém as seguintes características:

- a) *é o sujeito quem trabalha efetuando deliberadamente diversas operações discursivas para a construção de uma ficcionalização através da qual o processo de construção do texto escrito fica escondido e velado para o leitor; e*
- b) *é a escrita quem, uma vez depositada grosseiramente no suporte, trabalha no sujeito, fazendo com que ele mude de posição com relação ao próprio texto e possa, sobre ele, exercer um trabalho.* (RIOLFI, 2003, p. 47).

O sujeito, muito além de dominar a linguagem, é trabalhado por ela e chega a estranhar quando lê aquilo que ele mesmo escreveu. Obviamente, existem diferenças de escrita: diferenças entre uma escrita mais automática, na qual, o escritor coloca no papel palavras que vão surgindo em sua cabeça, como se fosse uma associação livre; e uma escrita na qual, o escritor trabalha e *retrabalha* o texto, corrige, insere e apaga fragmentos do escrito, em uma tentativa de esconder a “matéria bruta”.

O trabalho de escrita torna-se um conjunto de enunciados, excluindo aí a sua enunciação, diferentemente do que ocorre na fala, na qual, a palavra, depois de pronunciada, não pode mais ser apagada, ou seja, apenas se pode desdizê-la. Porém, por mais trabalhado que um texto possa ser, ele não perde sua condição de outro sobre o qual o autor sofre o efeito de estranhamento, “[...] ao se depositarem no papel, os significantes comparecem num encadeamento que faz o sujeito ler o que não sabia que ia escrever naquilo mesmo que ele escreveu.” (RIOLFI, 2003, P. 49).

Muito mais que a lógica comunicativa, a linguagem pode ser entendida para além desse referencial reducionista e se apoiar em produções literárias, as quais apresentam no jogo metefórico-metonímico o brincar das letras que produz uma linguagem “estranha”, mas constitutiva da singularidade de cada sujeito.

E, se é dessa forma, a linguagem é que nos conduz, e não, nós que a dominamos: somos também ensinados por ela.

Em muitos momentos da sua obra, Lacan fala de ser ensinado pela linguagem, e não, em ensinar. Todo professor já se viu, em algum momento na sua vida, dando aulas em que não havia um roteiro com início, meio e fim. Inúmeras vezes, essa foram as suas melhores aulas. As aulas nas quais se inscreve um saber textual e não simplesmente um saber referencial. (MRECH, 2005, p. 156).

Essa característica de estranhamento do sujeito com seu próprio texto é muitas vezes motivo de recuo desse em relação à escrita. Então, o professor tem uma tarefa muito importante na intermediação entre o aluno e esse outro texto, pois esse “tem um papel fundamental, pois depende dele convidar o aluno para escrever, para entrar na ordem da escrita.” (RIOLFI, 2003, p. 50) – é deixar o aluno livre para escrever a partir de sua história e de suas palavras, além de lhe proporcionar a separação entre a rapidez da fala e o trabalho minucioso necessário à escrita.

Muito mais que proporcionar a aquisição de conhecimento, a escrita, quando próxima da escrita literária, possibilita que o aluno seja transformado por ela, “podendo vir a alterar sua relação com sua palavra, sua história, sua vida.” (idem, p. 48), transformando o texto pelo recortes formado por lembranças de sua vida, criando numa ficção de si mesmo.

E esta é a minha proposta: que a arte se torne um destino, assim podendo intensificar as forças criadoras de ato de educar, de modo que o educador, menos cientista e mais artista, possa criar e inventar, levando em conta, é claro, tudo o que já se produziu sobre a Educação, de modo que ele possa reinventar roteiros da aprendizagem. E, ao reinventar velhas soluções, os docentes “dispersam a mesmice e fazem diferença ao educar as diferenças infantis.” (CORAZZA, 2004, p. 72).

Assim, o ser humano se coloca no mundo como num ‘jogo de crianças’ dirigido pelo acaso e pela necessidade, onde a verdadeira arte é a da vida que, no seu eterno retorno, repete na diferença as dores e as alegrias, as criações e as *des-criações*.

Considerações Finais

*A alma cativa e obcecada
Enrola-se infinitamente numa espiral de desejo.
Carlos Drumond de Andrade. Bolero de Ravel, in: Sentimento do mundo.*

Chegou o momento de concluir. Mas como concluir, se o que de mais claro constatamos nesta dissertação é justamente a condição da linguagem, sempre carregada de metonímias e dotada de um significante que, a cada vez, que tentamos apreendê-lo, ela nos leva a outro significante, formando uma cadeia infinita, embora possa – apenas algumas vezes – deixar-se interromper e promover “algumas paradas”?

Uma parada se faz necessária neste momento, para que eu possa me responsabilizar por tudo o que foi escrito neste trabalho e levar em conta que estas idéias podem se tornar o início de outras pesquisas. Desta forma, proponho que, ao invés de concluir, termo que remeteria a *chegar ao fim* ou terminar – e que, assim, indicaria a morte de tudo o que foi pensado ao longo destas páginas – que esta dissertação seja uma provocação para que se busquem formas de continuar a procurar caminhos pessoais e únicos de se trabalhar com o texto literário.

Então, “possíveis paradas” ou será que estou frente ao que Lacan denomina de um breve momento de concluir?

O momento de concluir ocorre após a articulação de outros tempos lógicos: o instante de ver e o tempo para compreender. O instante de ver diz respeito ao impacto que o sujeito sofre diante de algo e esse tempo pode paralisar o sujeito numa espécie de sutura do imaginário com o simbólico. O tempo de compreender é o tempo da articulação sobre

aquilo ao qual o sujeito se viu preso. E o tempo de concluir é o momento de uma parada, de um basta, por onde se abrem possibilidades para novas articulações e inquietações.

Dessa forma, esta Dissertação nos mostrou em sua radicalidade a impossibilidade da própria linguagem de poder tudo dizer e, apesar de ser pela via da linguagem o modo como conseguimos produzir saberes, esses continuamente nos escapando e nos escancarando a revelação de que estamos diante de uma *ausência* intransponível.

O texto de Clarice Lispector que tentei abarcar aqui como objeto de estudo se mostrou inapreensível e indecifrável, mas se ampliou em direção a outros textos e a outras articulações, sem que a *coisa literária* pudesse ser apreendida na sua totalidade. Essa constatação nos ensina que, quando pensamos estar perto da verdade, quando podemos narrar e interpretar *a coisa*, ela nos escapa, “já era”.

E, se a *coisa literária* nos escapa, se ela resiste a toda e qualquer interpretação, não significa que não podemos contornar cada vez mais o seu umbigo, lançando sobre o objeto estudado novas articulações, já que ela se coloca como uma espécie de convite que exige do outro (ou seja, de nós) mais algumas tentativas para dizê-la.

Assim, esta Dissertação pode ser cunhada como uma obra inacabada, não porque seu autor morreu e não conseguiu finalizá-la, mas porque todas as obras, produções, textos e trabalhos se encontram nessa condição e na espera de ser completada infinitamente.

Meu intuito foi o de mostrar uma entre tantas direções de reflexão para o ensino da Literatura e da leitura/escrita na escola, deslocando-se de visões estereotipadas ou universais do cotidiano.

O sujeito vai construindo com todas as marcas que vai recebendo em sua vida – sons, imagens, fantasmas, pensamentos, afetos, desejos... – uma estrutura que será a sua

marca para ver e sentir o mundo, com a qual organizará sua linguagem e seu processo de aprendizagem da leitura e da escrita.

Muito mais do que ser uma leitura a partir da óptica do imaginário, a Psicanálise propõe uma leitura pela via do real, na qual, o sentido se processa sem pretender ser *a coisa* ou sem que a palavra *obture* o sentido, como um ato de ler mais literário e menos cientista. E o considero mais literário a partir do entendimento de que a literatura, como sugere Perrone-Moisés (2005), consiste no fato de “o que é novo é a recusa da literatura como objeto cultural sagrado e intocável, uma leitura que não se transcreve, mas se escreve, um julgamento que não se baseia em valores exteriores, mas que se estabelece em termos de *práxis* escritural.” (idem, p. 160). Um horizonte difícil de delinear, mas que já pode ser pensado.

Referências Bibliográficas

ALBUQUERQUE, P. G. B. *Mulheres Claricianas: imagens amorosas*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

ARANHA, M. L. A.; MARTINS, M. H. P. *Filosofando – Introdução à Filosofia*. São Paulo: Moderna, 1993.

BARTHES, R. (1984) *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *Aula*. Aula Inaugural da Cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França (pronunciada em 7/1/1977). São Paulo, Cultrix, 1987.

_____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

BATTAGLIA, L. “Os limites da palavra”. In: *Revista Entre Livros* nº 21. São Paulo: Duetto, 2007, p. 54.

BRANDÃO, R. S. “A vida escrita – Os impasses do escrever”. In: BARTUCCI, Giovanna (org). *Psicanálise, literatura e estética de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

BELLEMIN-NOEL, J. (1983) *Psicanálise e literatura*. São Paulo: Cultrix, 1983.

BETTELHEIM, B. *A Viena de Freud e outros ensaios*. Ed Campus: Rio de Janeiro, 1991.

BIRMAN, J. *Por uma estilística da existência – Sobre a Psicanálise, a modernidade e a arte*. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. *Estilo e modernidade em Psicanálise*. São Paulo: Editora 34, 1997.

BORELLI, O. *Clarice Lispector – Esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

CASTELLO, J. “Laços literários”. In: *Revista Entre Livros*, nº 21. São Paulo: Duetto, 2007, p. 46 a 50.

CLAIR, J. *Les grandes Expositions – L’Age d’or de la peinture – Viena 1900*. (Prefácio) Paris: Beaux Arts Magazine (Hors serie), 1986.

_____. *Vienne 1880-1938 – L’Apocalypse joyeuse*. Paris: Editions du Centre Pompidou, 1986.

DESCARTES, R. *O discurso do método*. São Paulo: Abril Cultural, 1973. Coleção *Os Pensadores*.

ELIAS, N. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. vols. I e II.

FERREIRA, T. C. M. *Eu sou uma pergunta – Uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

FINK, B. *O sujeito lacaniano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

FLEM, L. (1991) *O homem Freud – O Romance do Inconsciente*. Rio de Janeiro: Campus, 1993.

FOUCAULT, M. (1994) *Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. (1966) *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *Microfísica do poder*. São Paulo: Ed Paz e Terra, 1993.

FORBES, J. *Da palavra ao gesto do analista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

_____. “Uma aprendizagem do desaprender”. in: MRECH, L. M. (org) *O impacto da Psicanálise na educação*. São Paulo: Avercamp, 2005.

FREITAS, L P. A. *Freud e Machado e Assis – Uma interseção entre Psicanálise e Literatura*. Rio de Janeiro: Mauad Ed., 2001.

FREUD, S. (1900) *A interpretação de sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. vol. IV.

_____. (1907/06) *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. vol. IX.

_____. (1915) *As pulsões e suas vicissitudes*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. vol. XIV.

_____. (1919) *O estranho* Rio de Janeiro: Imago, 1996. vol. XVII.

_____. (1930) *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. vol. XXI.

_____. (1974) *História do movimento psicanalítico*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. vol. XIV.

_____. (1937) *Análise terminável e interminável*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. vol. XXIII.

_____. *Correspondência de amor e outras cartas (1873-1939)* (edição preparada por Ernest L. Freud). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

GAY, P. “Sigmund Freud: Um alemão e seus dissabores”. In SOUZA, P. C. (org). *Sigmund Freud e o gabinete do Drº Lacan*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 1 a 71.

GALHARTE, J. A. X. “Na trilha da *despalavra*” – Silêncios em obras de Clarice Lispector e Samuel Beckett. In: PONTIERI, R. (org) *Leitores e leituras de Clarice Lispector*. São Paulo: Hedra, 2004.

GARCIA-ROZA, L. A. (1990). *O mal radical em Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

IANNACE, R. “Guia para a aventura Clariceana”. In: *Revista Entre Livros* nº 21. São Paulo: Editora Duetto, 2007, p. 38 a 43.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Literatura Brasileira: Clarice Lispector*, nº 17 e 18. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004.

JORGE, M. A. C. *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan – As bases conceituais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

LACAN, J. (1966) *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

_____. (2001) *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

_____. (1954-55) *O Seminário – Livro 2*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

_____. (1959-60) *O Seminário – Livro 7. A ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

_____. (1964) *O Seminário – Livro 11*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

_____. (1972-73) *O Seminário* – livro 20: Mais, ainda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

LECLAIRE, S. (1975) *Mata-se uma criança*: Um estudo sobre o narcisismo e a pulsão de morte. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1977.

LINS, A. Romance lírico. In: *Jornal de crítica*. 4ª. série. Rio de Janeiro: José Olympio, 1946.

LISPECTOR, C. (1964) *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. (1960) *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. (1964) *Legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. (1969) *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

KEHL, M. R. *Sobre Ética e Psicanálise*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. “Minha vida daria um romance”. In: BARTUCCI, Giovanna (org). *Psicanálise, literatura e estética de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

KON, N. M. *Freud e seu duplo*. São Paulo: EDUSP, 1996.

_____. “De Poe a Freud – O gato preto”. In: BARTUCCI, Giovanna (org). *Psicanálise, literatura e estética de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

MANNONI, O. (1968) *Freud* – uma biografia ilustrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

MENDONÇA FILHO, J. B. “Ensinar: Do mal-entendido ao inesperado da transmissão”. In LOPES, E. M. T. (Org) *A psicanálise escuta a educação*. Belo Horizonte: A Autêntica, 1998.

MERLEAU-PONTY, M. *Merleau-Ponty*. (Seleção de textos de Marilena de Souza Chauí). São Paulo, Abril Cultural, 1980. Coleção Os Pensadores.

MEZAN, R. (1985) *Freud, pensador da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. *Interfaces da Psicanálise*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Sigmund Freud – A conquista do proibido*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

MILLER, J. A. (1987) *O percurso de Lacan: Uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002.

_____. “O real é sem lei”. In: *Opção Lacaniana*, nº 35, jan. São Paulo, 2003, p. 06 a 24.

MRECH, L. M. “O impacto do terceiro ensino de Lacan – Novas contribuições para algumas articulações possíveis entre Psicanálise e Educação”. In: MRECH, L. M. (org) *O impacto da Psicanálise na Educação*. São Paulo: Avercamp, 2005.

_____. *Psicanálise e Educação – Novos operadores de leitura*. São Paulo: Ed. Pioneira, 1999.

_____. *Uma contribuição à psicanálise da leitura e à psicanálise de um texto literário*. 1984. Dissertação de Mestrado. Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo: São Paulo, 1984.

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

NERI, R. *A Psicanálise e o feminino – Um horizonte da Modernidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

NUNES, B. Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção. *Remate de Males*, nº 9, 1989, p. 63 a 70.

_____. “A narração desarvorada”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira: Clarice Lispector*, nº 17 e 18. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004.

PERRONE-MOISÉS, L. (1978) *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FREITAS, L. A. *Freud e Machado e Assis – Uma interseção entre Psicanálise e Literatura*. Rio de Janeiro: Mauad Ed., 2001.

PRADO JR. B. *Alguns ensaios*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

REGUERA, N. M. *Clarice Lispector e a encenação da escritura em A via crucis do corpo*. São Paulo: Ed. UNESP, 2006.

RIOLFI, C. R. “Ensinar a escrever: considerações sobre a especificidade do trabalho da escrita”. In: *Leitura. Teoria e Prática. Revista da Associação de Leitura do Brasil*, vol. 40. Campinas: Unicamp, 2003, p. 47 a 51.

_____. Ensinar a escrever – Perspectivas e desafios na contemporaneidade. In: GERALDI, C.M.G. RIOLFI, C. R. GARCIA, M. F. (org). *Escola viva – Elementos para a construção de uma educação de qualidade social*. Campinas: Mercado de Letras, 2004, p. 317 a 332.

RIVERA, T. *Guimarães Rosa e a Psicanálise – Ensaios sobre imagem e escrita*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

_____. *Arte e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

ROSENBAUM, Y. “No território das pulsões”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira* – Clarice Lispector. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004.

SÁ, O. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes / Lorena: Faculdades Integradas Tereza D’Avila (FATEA), 1979.

SAFATLE, V. *A paixão do negativo: Lacan e a dialética*. São Paulo: Unesp, 2006.

SCHORSKE, C. E. *Viena fin-de-siècle* – Política e cultura. São Paulo: Ed da Unicamp/Cia. das Letras, 1989.

SOUSA, E. L. A. “Totumcalmum – A condição de exílio da escrita”. In BARTUCCI, Giovanna (org). *Psicanálise, literatura e estética de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

TODOROV, TZVETAN. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

VARIN, C. *Línguas de fogo: Ensaio sobre Clarice Lispector*. São Paulo: Limiar, 2002.

WILLEMART, P. *Além da psicanálise: A literatura e as artes*. São Paulo: Nova Alexandria, 1995.

_____. *A pequena letra em teoria literária*. São Paulo: Annablume, 1997.