

TERCEIRA MARGEM

TERCEIRA MARGEM

Revista semestral publicada pelo Programa de Pós-graduação em Letras (Ciência da Literatura) da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Divulga pesquisas nas áreas de Teoria Literária, Literatura Comparada e Poética, voltadas para literaturas de língua portuguesa e línguas estrangeiras, clássicas e modernas, contemplando suas relações com filosofia, história, artes visuais, artes dramáticas, cultura popular e ciências sociais. Também se propõe a publicar resenhas críticas, para avaliação de publicações recentes. Buscando sempre novos caminhos teóricos, Terceira margem segue fiel ao título roseano, à inspiração de um pensamento interdisciplinar, híbrido, que assinale superações de dicotomias em busca de convivências plurívocas capazes de fazer diferença.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA LITERATURA

Coordenador

Luis Alberto Nogueira Alves

Vice-coordenadora

Martha Alkimin

Editor Executivo

Ricardo Pinto de Souza

Editores convidados

Flavia Trocoli e Suely Aires

Conselho Consultivo

Ana Maria Alencar

Angélica Soares

Eduardo Coutinho

João Camillo Penna

Luiz Edmundo Coutinho

Manuel Antônio de Castro

Vera Lins

Conselho Editorial

Cleonice Berardinelli (UFRJ)

Emmanuel Carneiro Leão (UFRJ)

Ettore Finazzi-Agrò (Universidade de Roma La Sapienza – Itália)

Helena Parente Cunha (UFRJ)

Jacques Leenhardt (École des Hautes Études en Sciences Sociales – França)

Leandro Konder (PUC-RJ)

Luiz Costa Lima (UERJ/PUC-RJ)

Manuel Antônio de Castro (UFRJ)

Maria Alzira Seixo (Universidade de Lisboa – Portugal)

Pierre Rivas (Universidade Paris X-Nanterre – França)

Roberto Fernández Retamar (Universidade de Havana – Cuba)

Ronaldo Lima Lins (UFRJ)

Silviano Santiago (UFF)

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Reitor

Carlos Antônio Levi da Conceição

Pró-reitora de Pós-graduação e Pesquisa

Debora Foguel

CENTRO DE LETRAS E ARTES

Decana

Flora de Paoli

FACULDADE DE LETRAS

Diretora

Eleonora Ziller Camenietzki

Diretora Adjunta de Pós-graduação e Pesquisa

Angela Maria da Silva Corrêa



TERCEIRA MARGEM

Literatura e Psicanálise:
de uma relação que não fosse aplicação

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM CIÊNCIA DA LITERATURA DA UFRJ
ANO XVI • Nº 26 • JANEIRO-JUNHO / 2012

TERCEIRA MARGEM

© 2012 Copyright by

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ / Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura

Todos os direitos reservados

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura / Faculdade de Letras/UFRJ

Av. Horácio Macedo, 2151 – Bloco F – Sala 323

Cidade Universitária – Ilha do Fundão – CEP.: 21941-917 – Rio de Janeiro - RJ

Tel: (21) 2598-9702 / Fax: (21) 2598-9795

e-mail: ciencialit@gmail.com

Homepage do Programa: www.ciencialit.lettras.ufrj.br

Produção editorial:

7Letras

Os textos publicados nesta revista são de inteira responsabilidade de seus autores

TERCEIRA MARGEM: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura.
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras,
Pós-Graduação, Ano XVI, nº 26, 2012.

166 p.

1. Letras- Periódicos I. Título II. UFRJ/FL- Pós-Graduação

CDD: 405

CDU: 8 (05)

ISSN: 1413-0378

2012

Viveiros de Castro Editora Ltda.

Rua Visconde de Pirajá 580, sobreloja 320 – Ipanema

Rio de Janeiro | RJ | CEP 22410-902

Tel. (21) 2540-0076

editora@7letras.com.br | www.7letras.com.br

SUMÁRIO

LITERATURA E PSICANÁLISE

Apresentação

Literatura e Psicanálise:

de uma relação que não fosse de aplicação..... 11

Sobrevivência postal, ou a questão do umbigo 17
Shoshana Felman

Dois verbetes da língua pura: sonho e pulsão 45
Lucia Castello Branco e Vania Baeta Andrade

Relações entre psicanálise e escrita 61
Ana Costa

Errâncias do amor..... 80
Nina Virgínia de Araújo Leite

Lucia Joyce, a marafilha 90
Cláudia Thereza Guimarães de Lemos

A antipsicologia de Proust: os limites do eu 98
Henning Teschke

Passar pela Sibéria: um relato que vem ao caso 112
Paulo Sérgio de Souza Jr.

A poesia como nuvens de equívocos –
a utopia de Paulo Leminski..... 126
Edson Luiz André de Sousa e Roberta Pires

Poesia e fantasia: rimas pobres e rimas ricas..... 137
Ana Vicentini de Azevedo

LITERATURA E PSICANÁLISE

Apresentação

LITERATURA E PSICANÁLISE: DE UMA RELAÇÃO QUE NÃO FOSSE DE APLICAÇÃO

Isso não é um madrigal, mas uma baliza de método, que pretendo afirmar aqui em seu valor positivo e negativo. [...] a única vantagem que um psicanalista tem o direito de tirar da sua posição, sendo-lhe esta reconhecida como tal, é a de se lembrar, com Freud, que em sua matéria o artista sempre o precede e, portanto, ele não tem que bancar o psicólogo quando o artista lhe desbrava o caminho.

Jacques Lacan em sua *Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein*.

Se o inconsciente é um leitor e se Freud fez um ato sem precedentes de transformar narrativas literárias em teoria, como quer Shoshana Felman, é ainda em Freud que podemos delinear, pelo menos, dois modos de relacionar a literatura e a psicanálise, a saber: a literatura como modo de formalização da teoria psicanalítica (da tragédia ao complexo ou do efeito de estranho no conto ao conceito de estranho no ensaio), a psicanálise aplicada à vida e à obra do autor (Dostoiévski). No tocante à complexa relação, nem Freud escapou à tentação da explicação. Freud, leitor de romances do século XIX, escreveu casos; Lacan, leitor de Mallarmé, James Joyce e Marguerite Duras, forjou um estilo em que literatura e psicanálise estão em relação de heterogeneidade e de disjunção.

Em “O afreudisiaco Lacan na galáxia de lalíngua (Freud, Lacan e a Escritura)”, de 1990, Haroldo de Campos afirma com justeza que o retorno a Freud de Lacan se deu num elevar até a extrema potência de linguagem aquilo que, em Freud, era sobretudo um dispositivo de leitura analítica. Extrema potência que nos arremessa nos domínios de *lalangue*, uma língua tensionada pela função poética, uma língua que serve a coisas inteiramente diversas da comunicação.

Se Sigmund Freud ocupou-se em delinear o inquietante familiar a partir do conto de Hoffman, Jacques Lacan ocupou-se com o funcionamento do conto “A carta roubada” de Edgar Allan Poe, que traz em sua estrutura a variação do ponto de vista. A crítica que o detetive Dupin faz ao delegado de polícia refere-se justamente ao fato do delegado não considerar na sua inves-

tigação o ponto de vista do ministro. Ao colocar o método do delegado sob suspeita, Dupin golpeia de uma só vez a filosofia das profundidades – a carta está exposta e não oculta –, e o ponto de vista único e fixo. Poe coloca sob suspeita o significado/conteúdo da carta bem como o método para recuperá-la e cria uma unidade de efeito através da precisão com que se compõe um problema matemático. Já se faz evidente a lição que Jacques Lacan apreendeu de *A carta roubada*, de Edgar Allan Poe, a saber: não se procura um sentido oculto, que não há, mas acha-se o funcionamento do não-saber exposto na linguagem literária. (Cf.: Lacan 1998, pp. 13-66)

A filosofia da composição de Poe precede Mallarmé, que vai ainda mais longe: compõe para revelar o vazio das palavras e da linguagem. Mallarmé distingue entre a linguagem bruta e a essencial. Na linguagem bruta, a palavra comum é uma moeda de troca: comunica, representa, conta, faz referência e, para isso, ritmo e sonoridade ficam esquecidos. Já na linguagem essencial a função expressiva se apaga e o que dá a ver e a escutar é a materialidade da palavra. Mallarmé deixa claro para Degas que: “Não é com ideias que se faz poesia, é com palavras.” Já não se está mais no âmbito de uma literatura que expressa e produz significados, ainda na lógica do significante, mas sim de uma *lituraterra*, no domínio da letra, em que a palavra se torna coisa e barra a interpretação pela via do sentido. Não se pergunta mais “o que?” e sim “como?” E, certamente, não é qualquer texto cujo funcionamento dá a ver a erosão do significado, o que se pode adiantar é que ela, a erosão, coincide com o fato de que “quem fala”, em tais textos, ocupa o lugar do objeto. Lacan pergunta: “Mas, que vem a ser essa vacuidade?”

Em sua conferência sobre “O que é um autor?”, de 1969, Michel Foucault diz que deixará “de lado a análise histórico-sociológica do personagem do autor” e examinará “unicamente a relação do texto com o autor”. Feito tal preâmbulo inicia com um tema tomado de empréstimo a Samuel Beckett: “Que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala.” A partir de Beckett afirmará que na escrita “trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não pára de desaparecer.” Afirma isso para em seguida definir seu segundo tema: “o parentesco da escrita com a morte” (Cf.: Foucault 2006, pp. 267-268) e marca que há muito a crítica e a filosofia constataram essa “morte do autor” sem que, contudo, tenham tirado dessa constatação suas consequências e nem tenham avaliado a medida desse acontecimento.

Pode-se pensar o escrito de Lacan de 1965, “Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein”, como um lugar privilegiado de

onde se pode ler e avaliar essa morte. É o próprio narrador de Marguerite Duras quem dá a pista: escrever a história de Lol não é erguer montanhas ou edificar obstáculos, mas sim aplanar o terreno, escavá-lo, abrir sepulturas. (Duras, 1986, p. 27) Lacan soube ler no texto literário o jogo entre linguagem e morte em que “a prática da letra converge com o uso do inconsciente”. (Lacan 2003, p. 200) É esse convergir que torna o texto literário *lugar do infortúnio*? Não é em qualquer texto que se lê uma prática da letra. Portanto, não é qualquer texto um lugar do infortúnio.

Jacques Hold, o narrador, diz que contará a sua história de Lol V Stein a partir de duas versões ao mesmo tempo: uma, irreal, que Tatiana conta e outra que inventa sobre a noite do Cassino de T. Beach. Irrealidade e invenção eis os suplementos para o sofrimento que justamente Lol não pode dizer. Hold diz ainda que não vai falar da adolescência de Lol para não correr o risco de “atenuar a esmagadora atualidade dessa mulher em minha vida.” (p. 9) Essa recusa de tratar o passado como lembrança coloca o narrador na cena do arrebatamento. Esse eterno presente, atualização da cena, justificaria Lacan dizer que quem fala é a voz da angústia. Do sujeito no lugar de objeto. A palavra que falta ao arrebatado, e da qual o luto é impossível, é a palavra-buraco em torno do qual gira a obra de Marguerite Duras que arrebatou Jacques Lacan. Restou-lhe fazer uma *leitura cerrada* da primeira cena do arrebatamento. E, de fato, “Isso não é um madrigal, mas uma baliza de método.”

Insera-se aqui cada um dos textos que compõe esse volume.

O ensaio de Shoshana Felman é um ato de *leitura cerrada* que, na tentativa de delinear a lição do ensino de Paul de Man, mostra a leitura como “revolução cognitiva [que] precisa ser repetida, reencenada e recomeçada em cada leitura”. O ponto de partida é a apresentação proferida por De Man, representando um departamento de literatura, quando da visita de Jacques Lacan, “um desses que conhecem a potência insólita que tem a língua de recusar a verdade na mesma medida em que não cessa de exigí-la”, à Universidade de Yale em 1975. Shoshana Felman retorna a sua última troca de cartas/leituras com Paul de Man para colocar em xeque a sua própria leitura de “O sonho de Irma”, de cujo relato, leitura e interpretação por Freud, deriva a teoria psicanalítica dos sonhos e onde residem a questão do umbigo, do sexo, da feminilidade. Portanto, da leitura, de suas impossibilidades e fracassos, em uma cadeia formada de leitores – Paul de Man, Jacques Lacan, Sigmund Freud – da qual a ensaísta não escapa, com a qual colide, relê e convoca novas leituras: sobrevivência postal.

Alhures, onde o sonho, a tradução e a prática da letra convergem com o uso do inconsciente, Lucia Castello Branco e Vania Baeta Andrade dispõem-se à tarefa impossível e necessária de reescrever as palavras em ponto de dicionário. Nessa pequena amostragem de dois verbetes – sonho e pulsão, as autoras retornam ao “ponto central” da obra de Freud, à “Interpretação dos sonhos”, mais precisamente, ao sonho da Injeção de Irma, e mostram que “no ‘umbigo do sonho’, Freud encontrou o ponto de ‘língua pura’ a que se refere Benjamin.” Nesse ponto, já estamos em um mais além: a pulsão – *Trieb* – que exige trabalho, tradução, e criação de um novo verbebo no dicionário. Torção de uma “língua pura” a uma “pura língua” – uma língua pulsional? Longe da comunicação e problematizando o próprio modo de a psicanálise trabalhar e traduzir seus conceitos, o que se delinea é uma experiência de transmissão.

Ana Costa nos oferece um mapa em que situa impasses importantes em torno das *relações entre psicanálise e escrita*. Do vínculo freudiano entre memória e escrita até a leitura lacaniana de Marguerite Duras, passando pelo paradigmático sonho da Injeção de Irma e pelos chistes, a autora mostra a escrita pensada e retomada a partir de vários prismas – do sonho, da fantasia, do *sinthoma*, do caso, da ficção – que relançam os problemas irredutíveis da clínica e da transmissão.

Nina Leite, a partir de uma leitura muito singular de “Primeiro amor”, de Samuel Beckett, retorna e relê alguns aforismos centrais da obra lacaniana, tais como: *o inconsciente é estruturado como uma linguagem, a verdade tem estrutura de ficção*, não sem se furta a duas perguntas difíceis que permeiam as relações entre literatura e psicanálise. A primeira diz respeito à própria estrutura da obra literária e as suas mais diversas apropriações pelos psicanalistas e a segunda à relação entre obra e escritor. Tais questões se decantam e se desdobram em um texto que relança o enigma do fim da análise, e que discute amor [de transferência] e desejo [do analista]. “Primeiro amor” de Beckett é, então, o guia que nos precede na aventura amorosa de lançar-se em uma análise, articulando-se a um saber-fazer com a materialidade da linguagem.

Cláudia Thereza Guimarães de Lemos já em seu título “Lucia Joyce, a marafilha” coloca em cena a prática da homonímia, aquela mesma que fez com que Jacques Lacan retomasse a vida e a obra de James Joyce sem transformá-las em uma “historinha”. Nessa escrita em campo minado, transgredindo os limites entre vida e obra, aliás como o fizeram os três grandes do século XX, Marcel Proust, Franz Kafka e o próprio James Joyce, e, principalmente, sob o efeito da escrita de Joyce e de Lacan, a autora problematiza pela escrita

a relação de Joyce com a loucura de sua filha e a loucura da escrita de Joyce. Eis aqui um outro ângulo para pensar a prática da letra como função. Como um lance de dados, esse pensamento e sua escrita, que não pode ser pela via do sentido, não são sem consequências para pensar o homem, o sintoma e a própria linguagem.

Como o seu próprio título já anuncia “A antipsicologia de Proust: os limites do Eu”, Henning Teschke empreende uma crítica à interpretação psicológica da obra proustiana *A la recherche du temps perdu*. Da psicologia à psicanálise, passando pelo biografismo, sem distingui-los, o autor se mantém na posição de oposição, para ele, a infância privilegiada e protegida do trabalho é promessa de *bonheur* e insatisfatoriamente lida por aquilo que chama de “os ídolos da negatividade”: o recalçamento, a culpa, a pulsão de morte, o desejo censurado e os seus sintomas patológicos. Em seguida, o autor reavalia o valor do pormenor, da decomposição das noções de sujeito e objeto, da imagem e do movimento. Essa análise conduz ao ponto culminante do artigo, aquele que atrela a crise da unidade – do Eu, do sexo, de classe – à crise da sintaxe e do sentido. Nas palavras do autor, “A estrela e a escrita, a leitura e a língua se ligam para manifestar a verdade anterior a qualquer psicodrama subjetivo.”

Reencenando talvez o gesto de Jacques Lacan que marca os efeitos tanto de “A carta roubada”, de Edgar Allan Poe, quanto de “Le ravisement de Lol V. Stein”, Paulo Sérgio de Souza Jr., ao entrar em *Crime e Castigo*, de Fiodor Dostoiévski, marca não só o lugar do protagonista como aquele que padece, e não apenas comete, um ato, como também afirma que para atravessar o romance, o leitor pagará o preço da eclipse da razão. Rente ao texto de Dostoiévski e aos passos de Raskólnikov, o autor recoloca em jogo as cartas dadas por Freud a partir da leitura biográfica, quais sejam: a relação com a lei, com o pai, a culpa, a perda e o castigo e, assim, faz com que a própria obra preceda o seu autor.

Edson Luiz André de Souza e Roberta Pires elegem a singularidade da poesia de Paulo Leminski como “disparador” e “mapa de navegação” para mostrar como a poesia coloca em prática a utopia, não como ideal ou prescrição, mas como um “radical não ao presente”.

Rica é a rima, porque inventiva é a leitura que Ana Vicentini propõe de “Noites de Cabíria”, 1957, de Federico Fellini, a partir do entrelaçamento de três instâncias – o cinema, a psicanálise e a literatura –, naquilo que singulariza suas cenas, seus cortes, enquadramentos e montagens. Nenhuma dessas instâncias comenta ou explica a outra, significantes em trânsito, de

cena a cena, de Federico Fellini a Virginia Woolf, passando por Pirandello, de Sigmund Freud a Jacques Lacan, montam a tela que dissimula e mostra a indissociabilidade entre fantasia, desejo e ficção. Tessitura que nos enreda.

Longe da aplicação, o leitor é convocado a uma prática e a uma ética que é a de cada um a *fazer com*. Evocamos o gesto de Lacan e fazemos dele um convite a pensar e a formalizar uma relação entre literatura e psicanálise que não fosse de aplicação. Em seguida, passamos a palavra àqueles que aceitaram o convite, entraram no jogo e, sem garantias, se arriscaram. Antes deles, ainda, nesta Apresentação, deixemos a palavra final para Lacan, o arrebatado por Marguerite Duras: “Leiam, é o melhor.”

Rio de Janeiro/Salvador, dezembro de 2012.

Flavia Trocoli e Suelly Aires

Referências Bibliográficas:

DURAS, Marguerite. *O deslumbramento*. Tradução: Ana Maria Falcão. Rio de Janeiro, 1986.

FOUCAULT, Michel. “O que é um Autor?”, *Ditos e Escritos III*. Organização e Seleção de Textos: Manoel Barros da Motta. Tradução: Inês Autran Dourado. 2 ed. Rio de Janeiro Forense Universitária, 2006.

LACAN, Jacques. O seminário sobre “A carta roubada”. In: *Escritos*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein. In: *Outros Escritos*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

SOBREVIVÊNCIA POSTAL, OU A QUESTÃO DO UMBIGO¹

Shoshana Felman

Eu te amo, gentilíssima lei, através da qual nós ainda
Estávamos amadurecendo enquanto com ela lutávamos,
Tu, grande saudade [de casa] que ainda não transcendemos,
Tu, floresta, da qual nunca saímos,
Tu, canção, que de nosso silêncio ascendeu,
Tu, sombria rede,
Onde sentimentos em fuga são apreendidos
Rilke citado por Paul de Man, em *Alegorias da leitura*²

E ler é compreender, questionar, saber, esquecer, apagar, des-
figurar, repetir – isto é, a prosopopeia sem fim através da qual
os mortos ganham um rosto e uma voz que narra a alegoria de
seu falecimento e, por nossa vez, nos autoriza a apostrofá-los.

Paul de Man, *The rhetoric of romanticism*³

I

SAUDADE [DE CASA]

Se ler é, de fato, “entender, ... esquecer, ... repetir,” como podemos repetir a inesquecível lição de leitura de De Man? Como podemos explicar a lição desse professor extraordinário para quem ler é uma verdadeira vocação, uma *profissão* genuína, cuja “profissão de fé” – ou “alegoria da leitura”⁴ – consistia, de forma suficientemente paradoxal, na afirmação de que “não se deve tratar com leveza a impossibilidade da leitura” (AR, 275)? Se ler é, por outro lado, evocar a “prosopopeia sem fim através da qual os mortos ganham um rosto e uma voz que narra a alegoria de seu falecimento e, por nossa vez, nos autoriza a apostrofá-los,” como podemos não ceder ao desejo de apostrofar De Man, de ler nele, com ele, a “grande saudade [de casa] que ainda não transcendemos”, a “sombria rede, Onde sentimentos em fuga são apreendidos”? Mas como, através dessa apóstrofe, podemos, por nossa vez, nos engajar em uma alegoria de leitura que, enquanto propicia a De Man rosto e voz que narra a alegoria de seu próprio falecimento, também nos ensina, mais uma vez, em sua própria voz, como ler de maneiras novas e inesperadas, como lutar contra a impossibilidade da leitura?

II

O PATHOS DE UM ENSINO

Em 1975, saudando a presença de Lacan na Yale, Paul de Man proferiu, em homenagem ao convidado, algumas palavras de apresentação, que descreveram tão veemente e laconicamente o que era fundamental a seus olhos, que pedi a ele em seguida para me deixar ler novamente sua apresentação. Ele não tinha intenção de salvar essas palavras roubadas [*purloined words*] e imediatamente me deu a folha. Relendo-a hoje, eu a acho bonita demais, rica demais, para perder a oportunidade de publicá-la pela primeira vez em sua inteireza.

A Universidade de Yale está honrada pela presença, entre nós, do Dr. Jacques Lacan, diretor e maître de la pensée da Escola freudiana de Paris.

Jacques Lacan é, antes de tudo e entre muitas coisas, um ensino e uma leitura, o ensino de uma leitura.

Ele mesmo se apresenta em uma frase retirada de um escrito de 1967 intitulado “A psicanálise. Razão de um fracasso”:

“O pathos⁵ de meu ensino é que ele opera nesse ponto, e é isso que, em meus Escritos, em minha história e em meu ensino, retém um público que está além de qualquer crítica. Ele sente que aí se desenrola alguma coisa da qual todo o mundo terá seu quinhão”⁶.

A frase é verdadeira na ordem literal dos fatos. O Seminário parisiense, de que Lacan se ausentou para vir falar para nós, se endereça a um público sempre crescente. O volume intitulado Escritos, que reúne seus trabalhos propriamente teóricos, é tanto um sucesso nas livrarias quanto uma prosa inacessível para aqueles que se recusam ao trabalho de pensamento que, por sua vez, se recusa a toda forma de repouso.

Os psicanalistas, os linguistas, os filósofos, os historiadores, eles encontraram, como se diz, o seu quinhão. Como representante de um departamento de literatura, eu diria que nós ainda nem começamos a suspeitar do quinhão daquilo que, no seu ensino, concerne à literatura. Como Freud, como Nietzsche, Jacques Lacan é um desses que conhecem a potência insólita que tem a língua de recusar a verdade na mesma medida em que não cessa de exigí-la. Ele nos ensinou essa mistura de rigor, de pathos e de suspeita, que deve guiar qualquer um que se aventura a um verdadeiro ato de leitura. As consequências para o ensino da leitura, isto é, para os departamentos de literatura, são incalculáveis.

O Dr. Lacan dizia outro dia que sua decisão de reunir suas publicações em um volume (Escritos) foi tomada depois de sua última viagem aos Estados Unidos, há cerca de dez anos. Que sua presente estada possa conduzir a uma semelhante negação do fracasso, eis o nosso mais fervoroso desejo.

Gostaria de tentar analisar, agora, a sutileza do detalhe e da complexidade desse pronunciamento, que descreve tanto De Man quanto Lacan, ressaltando

o modo pelo qual o apresentador reconhece no apresentado a tendência de sua própria obra e de seu próprio compromisso profissional e pessoal:

Jacques Lacan é, antes de tudo e entre muitas coisas, um ensino e uma leitura, o ensino de uma leitura.

Sabe-se muito bem que De Man resistiu ao discurso da psicanálise. E, ainda, que ele resistiu como alguém que é extremamente próximo a isso, como alguém que de certa forma sabia tudo sobre isso, mas que escolheu dizer esse saber sob a forma não tanto de uma negação, mas de uma *recusa*; uma recusa ativamente repetida, sustentada, paradoxalmente, não por estar cego quanto à importância da psicanálise, mas justamente pela recusa em iluminar tal importância. Gostaria aqui de pensar esta recusa, que considero nada mais do que um diálogo complexo com a psicanálise: um diálogo de uma vida, na escrita de De Man e no processo de suas leituras, entre a proximidade emocional de De Man, e simultaneamente sua distância crítica, em relação ao discurso psicanalítico. A apresentação de Lacan é, de fato, única no sentido de que é o único texto que De Man implicitamente reconhece sua proximidade em relação à psicanálise, em vez de, explicitamente, afirmar sua distância, como geralmente é o caso. Eis a tensão interna entre essa proximidade e essa distância que, do meu ponto de vista, determina a concepção particular de De Man do ato de ler.

Jacques Lacan é, então, um “ensino e uma leitura” na mesma medida em De Man o é. Ler, tanto para De Man quanto para Lacan, relaciona-se a uma reforma do entendimento, à necessidade – e ao trauma – de uma revolução cognitiva. Essa reforma do entendimento está, no entanto, de algum modo, em algum lugar, prestes a fracassar, e a fazer fracassar as expectativas que sua ocorrência produz. A revolução cognitiva precisa ser repetida, reencenada e recomeçada em cada leitura. A própria reforma é marcada, enquanto reforma, por um ponto de fracasso, um ponto de vacilação que é estruturalmente construído aí. No texto significativamente intitulado “Razão de um fracasso,” Lacan escreve:

Digamos que me dediquei à reforma do entendimento, imposta por uma tarefa da qual um dos atos é engajar os outros. Por pouco que o ato vacile, é o analista que se torna o verdadeiro psicanalisando, como ele perceberá, tão certo quanto mais perto se encontrar de estar à altura da tarefa. O *pathos* do meu ensino é que ele opera nesse ponto.⁷

Esse é o *pathos* que De Man faz ressoar e que destaca como emblemático daquilo que mais concerne a Lacan através da citação de “Razão de um fracasso”. Seguem as linhas elípticas:

O *pathos* de meu ensino é que ele opera nesse ponto. E é isso que, em meus *Escritos*, em minha história e em meu ensino, retém um público que está além de qualquer crítica. Ele sente que aí se desenrola alguma coisa da qual todo o mundo terá seu quinhão.

O “ensino de uma leitura” é, assim, um assunto absolutamente pessoal e absolutamente impessoal: um compromisso impessoal do pessoal que concerne a todo o mundo, “do qual todo o mundo terá seu quinhão.” O que é uma preocupação pessoal para De Man não é o Lacan leitor, mas a leitura; não o Lacan mestre, mas o ensino. O modo de ensinar uma leitura “coloca em jogo alguma coisa” – alguma coisa que é muito pessoal – em um nível em que comprometer-se é uma impessoalidade da qual “todo o mundo terá seu quinhão.”

O *pathos* de meu ensino é que ele opera nesse ponto, e é isso que, em meus *Escritos*, em minha história e em meu ensino, retém um público que está além de qualquer crítica.

O que De Man subscreve da postura psicanalítica de Lacan, o que, especificamente, *suspende a própria crítica de De Man*, que escapa a sua crítica do discurso psicanalítico, é a consciência de Lacan – e seu saber – do ponto de fracasso ou de vacilação com o qual o ensino, e o compromisso com o ensino, opera.

Essa consciência está explicitamente inscrita também no ensino de De Man. Desse modo, no início do ensaio intitulado “A resistência à teoria”, que introduz o dossiê especial da *Yale French Studies*, por sua vez, intitulado *O imperativo pedagógico*, lê-se:

Originalmente, este ensaio não tem a intenção de abordar diretamente a questão do ensino, ainda que supostamente tenha uma função didática e educacional – que fracassou em alcançar...

Achei difícil concordar, com o mínimo de boa fé, com os requisitos desse programa e pude apenas tentar explicar, tão concisamente quanto possível, porque o principal interesse da teoria literária consiste na impossibilidade de sua definição...

É melhor fracassar no ensino daquilo que não deveria ser ensinado do que ter sucesso em ensinar o que não é verdade.⁸

O ponto de fracasso não é somente construído no ensino de De Man e de Lacan, ele constitui, para ambos, o nível em que, de fato, o imperativo

pedagógico é experienciado, não somente como um imperativo epistemológico, mas, sobretudo, ético: o verdadeiro limite do qual o compromisso com o ensino paradoxalmente deriva. De Man escreve:

... o próprio desenvolvimento da teoria literária é sobredeterminado por complicações inerentes ao seu projeto e perturbado em relação ao seu status de disciplina científica... Argumentar que esta seria uma razão suficiente para não enfrentar a tarefa de fazer teoria literária seria como rejeitar a anatomia porque ela fracassa em curar a mortalidade (RT, 12).

Em toda leitura, vigora uma certa tentativa de sobreviver à morte, e um certo fracasso em curar a mortalidade. É nesse limite que ler (ensinar teoria literária, psicanalisar) opera no nível da necessidade/impossibilidade em que todo o mundo está concernido – tem o seu quinhão.

Essa é também, para De Man, a história de todos os textos: todos os textos narram a impossibilidade de ler como ponto de fracasso *a partir do qual eles demandam ser lidos*, a partir do qual inscrevem um paradoxal imperativo de leitura.

Temos que interpretar o genitivo do título do épico não terminado de Keats, *The fall of Hyperion*, como significando “Hyperion’s fall,” a história da derrota de um velho por um poder mais novo, ... ou como “Hyperion’s falling,” com sentido muito menos específico e uma evocação mais inquietante de um *real processo de fracasso*... O contexto da narrativa combina com os dois sentidos e com nenhum deles ao mesmo tempo, fica-se tentado a sugerir que o fato de Keats ter sido incapaz de finalizar ambas as versões manifesta a impossibilidade, tanto para ele quanto para nós, de ler o seu próprio título. Pode-se, então, ler a palavra “Hyperion” no título *The fall of Hyperion*... intertextualmente, como referência não ao ... personagem mitológico, e sim ao próprio texto anterior de Keats (Hyperion). Mas então estaríamos contando a *história do fracasso* do primeiro texto e o sucesso do segundo, o fracasso de Hyperion como Triunfo de *The fall of Hyperion*? Manifestamente sim, mas não inteiramente, uma vez que o segundo texto também fracassou em ser concluído.

Ou *estamos contando a história da razão pela qual todos os textos, como textos, podem sempre ser pensados como fracasso*? Manifestamente sim, mas não inteiramente, ambos... A indecidibilidade envolve o status figural ou literal do nome próprio Hyperion, assim como do verbo *fracassar*... Em “Hyperion’s fall,” a palavra “fracasso”... é a representação de um fracasso figural, e nós, como leitores, lemos este fracasso rigidamente. Mas em “Hyperion falling,” não é claramente o caso, Hyperion pode ser Apolo e Apolo pode ser Keats, então ele pode ser nós e seu fracasso figural (ou simbólico) torna-se também o fracasso literal dele e nosso (RT, 16-17).

Ler é participar do processo de vacilação do sentido, tentar ter controle sobre ele, ou chegar a um acordo com ele, nosso próprio fracasso na lingua-

gem. Aqueles cuja vida e pensamento revolucionaram “o ensino da leitura”, aqueles cujo ensino tem sido dedicado a reformar o entendimento que é constitutivo daquilo que De Man chama de leitura, nos permitem discernir os modos pelos quais a linguagem nos faz fracassar, fazendo vacilar a expectativa que ela própria erige.

Como Freud, como Nietzsche, Jacques Lacan é um desses que conhecem a potência insólita que tem a língua de recusar a verdade na mesma medida em que não cessa de exigí-la. Ele nos ensinou essa mistura de rigor, de *pathos* e de suspeita, que deve guiar qualquer um que se aventura a um verdadeiro ato de leitura.

O ESTRANHO PODER DA LINGUAGEM, OU O IMPERATIVO DA IRONIA

Nenhuma linguagem é mais suspeita do que a de Paul de Man, cuja extraordinária lição de leitura é, de fato, bem semelhante à da psicanálise, uma lição de suspeita. E ainda, com a mistura de De Man de suspeita, de *pathos* da autonegação e de rigor apaixonado, ninguém questionou mais intensamente e sem descanso as dinâmicas do “estranho poder da linguagem de recusar a verdade na mesma medida em que não cessa de exigí-la”; ninguém investigou tão persistentemente, na linguagem, “este erro perpétuo que se chama, precisamente, a vida.”

De Man chama de “retórica” o objeto dessa lúcida e apaixonada pesquisa. Estudar retórica é entender como a vida, através da linguagem, nos engana; mas também é entender como esse próprio entendimento repete inadvertidamente o processo pelo qual somos enganados, dizendo – fazendo – mais do que sabemos, sem saber bem o que dizemos ou fazemos. Ler é, assim, ler, especificamente, a *diferença* entre a vida e a linguagem. A *necessidade* de ler origina-se da discrepância entre pensamento e vida, entre ato e entendimento, entre o desejo de liberdade e a servidão em que a linguagem nos mantém.

Ler é uma tentativa de cancelar esta discrepância, de nos libertar da cadeia significativa – da armadilha das estruturas linguísticas, de apreender, e de cancelar reciprocamente, o engano inadvertido exibido pelo viver. Apreender, no entanto, é impossível, porque o próprio ato de apreensão repete a diferença que ele tenta ler e cancelar reciprocamente. A tentativa de apreender tropeça, novamente, na impossibilidade de ler que De Man transforma em algo como um imperativo filosófico da ironia.

A ingênua questão histórica da qual partimos – deveria a *Profissão de fé* ser classificada como um texto teístico? – deve permanecer sem possibilidade de resposta. O texto é, e ao mesmo tempo não é, o documento teístico que se supõe que seja. Não é a simples negação da fé que parece proclamar, uma vez que termina por explicar, de uma maneira que não pode ser refutada, a necessária ocorrência dessa fé. Mas também a denuncia como aberratória. Um texto como a *Profissão de fé* pode literalmente ser chamado de “ilegível”, porquanto conduz a um conjunto de afirmações que radicalmente se excluem umas às outras. E essas afirmações também não são meras constatações neutras; são performativos exortativos que exigem a passagem da simples enunciação para a ação. Elas nos obrigam a escolher enquanto destroem os fundamentos de qualquer escolha. Narram a alegoria de uma decisão do juízo, que não pode ser nem judiciosa e nem justa. Como nas peças de Kleist, o veredito repete o crime que condena. Se, após lermos a *Profissão de fé*, nos sentirmos tentados a nos converter ao “teísmo”, *seremos acusados de tolice na corte do intelecto. Mas se decidirmos que a crença*, no sentido mais extenso do termo (que deve incluir todas as formas possíveis de idolatria e ideologia) pode de uma vez por todas ser sobrepujada pela mente esclarecida, então *esse crepúsculo dos ídolos será ainda mais tolo* em não reconhecer a si mesmo como a primeira vítima de sua ocorrência. Podemos ver, a partir disso, que não se deve tratar com leveza a impossibilidade da leitura.” (AR, 274-275)

III

O NÓ ENTRE AMIZADE E INFLUÊNCIA

Como uma lição de leitura viva, todos experienciamos Paul de Man como mais que um colega, um amigo, um professor: ele era, tanto em suas obras como em sua pessoa, o evento único de um encontro – o encontro com um extraordinário leitor cujo contato *revolucionou* cada pensamento; o encontro com a generosidade incomum e com o insight subversivo e criativo, também incomum, de uma descrença apaixonada, cuja iconoclastia abriu novos caminhos de ver o nosso próprio trabalho, cujos modos inesperados de ler e de pensar constantemente surpreenderam nossa vida, provocando-nos a repensá-lo, a reler tudo que tomávamos como certo, incluindo nossos próprios hábitos de pensar e ler.

No prefácio de *Alegorias da leitura*, Paul de Man escreve, como modo de reconhecer a dívida intelectual de seu livro: “... sinto-me realmente incapaz... de desemaranhar, em tantos casos, o papel da influência do da amizade.” (AR, 13) Por minha vez, em se tratando do reconhecimento em relação a Paul de Man, não gostaria de desemaranhar a dívida humana da intelectual, a parte da amizade da parte da influência; ao contrário, diria algo sobre o envolvimento único da amizade e da influência; diria, precisamente, do *nó*

inextricável entre amizade e influência que sua extraordinária presença inscreveu na minha vida e trabalho.

Ele professou nada mais que a leitura, e fez o que professou: leu seus autores; leu seus alunos; leu a nós – amigos e colegas. Como leitor, apoiado e desafiado, sempre tratou a obra lida com surpresa – uma questão inesperada –, o que fez uma diferença. Se sua lição de leitura sempre lutou, e insistiu, com a impossibilidade de ler, esta impossibilidade – o ponto de fracasso construído em seu ensino – tornou-se, literalmente, algo que todo o mundo teve o seu quinhão. Dessa impossibilidade de ler que foi a sua própria, De Man fez um dom para os outros: um dom de leitura.

Ao analisar o modo como De Man lia, como lição e dom, ao mesmo tempo, quero mostrar não somente o que isso significa para ler De Man, mas o que *significa ser lida por ele*, por meio da reprodução, aqui, de nossa última troca de textos – de leituras.

A última carta de De Man para mim, cerca de quatro meses antes de sua morte, respondia a um texto meu que ele havia acabado de ler. Primeiro gostaria de reproduzir aqui um excerto do meu texto (que é a razão de sua carta) e, em seguida, um excerto de sua carta (que analisarei aqui).

UM DIÁLOGO DE LEITURAS

Pode-se dizer que meu próprio texto é sobre uma certa forma de impossibilidade de leitura e que, nesse sentido, indiretamente testemunha o impacto de De Man sobre o meu trabalho, sobre o modo como em meu trabalho (inconscientemente) ressoou as preocupações de De Man. Na medida, entretanto, em que meu texto trata da psicanálise – um assunto que De Man evita deliberadamente –, sua resposta de apoio e de desafio, que entrelaça amizade e influência, diz de *sua diferença*, definindo sutil e elipticamente, e de uma só vez, o nosso encontro pessoal e intelectual e o que nos separa: nossa diferença de posição no que diz respeito aos insights significativos de Freud. O diálogo de De Man comigo é, assim, também, ao mesmo tempo, o seu diálogo íntimo – mas diferencial – com o discurso psicanalítico, lançando luz, uma vez mais, tanto em sua proximidade empática, quanto *na natureza de sua distância crítica*, sobre esse discurso.

Meu texto é uma análise de “O sonho de Irma” de Freud, relatado no capítulo 2 de *A interpretação dos sonhos*: primeiro sonho que de fato Freud submeteu a uma análise detalhada e do qual ele deriva a teoria psicanalítica dos sonhos. Desta maneira, o texto de Freud é uma narrativa não só de um

sonho, mas da descoberta de sua teoria. O sonho de Irma é crucial, a meu ver, por ser *de fato o sonho do qual a psicanálise se origina*. Uma vez que o sonho discute, por outro lado, a relação de Freud com diferentes mulheres, o meu próprio foco de atenção interpretativa está no modo como o sonho – e a descoberta – também reflete o encontro de Freud (até então inconscientemente) com a questão psicanalítica crucial, a questão da feminilidade; uma questão que Freud, mais tarde, articulará como *a questão que a psicanálise de fato deixa sem resposta*:

A grande questão, que nunca encontrou explicação e a qual ainda não consegui deslindar, a despeito de meus trinta anos da alma feminina, é esta: o que quer uma mulher?¹⁰

O empuxo da minha tarefa interpretativa é articular, de fato, *o sonho do qual a psicanálise se origina à questão que a psicanálise deixa sem resposta*. Em outras palavras, minha leitura do sonho tenta ler de modo antecipado como o sonho articula, a partir de um lugar inconsciente, de uma só vez, a questão última e sua falta de resposta. O ponto textual do sem resposta (o ponto de fracasso construído no ensino de Freud) está formulado, do modo como o leio, pelo próprio Freud, em uma nota de rodapé ao sonho; uma nota de rodapé que se torna, por isso, crucial para a minha leitura, e sobre a qual minha análise vai se deter:

Existe pelo menos um ponto em todo sonho ao qual ele é insondável – um umbigo, por assim dizer, que é o seu ponto de contato com o desconhecido.¹¹

A resposta de De Man recai especificamente sobre a figura de Freud do umbigo do sonho e da análise que faço dela. “Minha única questão”, escreve De Man, “surge, se ousar assim dizer, ao nível do umbigo...”

Gostaria de apresentar agora (ainda que de modo fragmentário e incompleto) o excerto mais relevante de meu texto, em vista de analisá-lo, mais tarde, de acordo com os termos e o conteúdo da resposta de De Man. O diálogo entre os textos – entre leituras – a ser travado, doravante, entre o meu texto sobre Freud e a carta de De Man, vai girar explicitamente e vai se desdobrar implicitamente em torno de três questões: (1) O que quer uma mulher? (2) O que é um umbigo? – em Freud, em minha leitura dele, na leitura de De Man de ambos; (3) O que significa, de fato, colocar *uma questão ao nível do umbigo*?

Eis o fragmento do meu texto que De Man comentará.

IV

A HISTÓRIA DO SONHO DE FREUD

Na noite anterior ao sonho (23-24 de julho de 1895), Freud encontrou um colega e amigo, Otto, que acabara de retornar de uma estação de verão onde encontrou uma jovem mulher chamada Irma e que fora paciente de Freud. O tratamento desta paciente foi coroado por um sucesso parcial: ela ficou curada de uma ansiedade histérica, mas não de certos sintomas somáticos. Antes de sair de férias, Freud tinha oferecido uma interpretação – uma “solução” – ao enigma de seus sintomas, mas Irma ficou relutante ou foi incapaz de aceitá-la; e os sintomas persistiram. À questão de Freud sobre como estava a paciente na estação de verão, Otto respondeu: “melhor, mas não muito bem,” palavras nas quais Freud detectou uma reprovação. Assim, para se justificar, Freud escreveu uma explicação para as suas concepções a respeito da doença de Irma, em forma de relato de caso endereçado ao Dr. M., figura central do círculo médico da época e um amigo comum de Freud e Otto. Essas circunstâncias foram seguidas pelo sonho:

Um grande salão – numerosos convidados a quem estávamos recebendo. – Entre eles estava Irma. No mesmo instante, puxei-a de lado, como que para responder a sua carta e repreendê-la por não ter ainda aceitado a minha “solução”. Disse-lhe: “Se você ainda sente dores, é realmente apenas por culpa sua.” Respondeu ela “Ah! Se o senhor pudesse imaginar as dores que sinto agora na garganta, no estômago e no abdômen... – isto está me sufocando.” Fiquei alarmado e olhei para ela. Parecia pálida e inchada. Pensei comigo mesmo que, afinal de contas, devia estar deixando de perceber algum distúrbio orgânico. Levei-a até a janela e examinei-lhe a garganta, e ela deu mostras de resistência, como fazem as mulheres com dentaduras postiças... Em seguida, ela abriu a boca como devia e, no lado direito, descobri uma grande placa branca... Chamei imediatamente o Dr. M., e ele repetiu o exame e o confirmou... Meu amigo Otto estava também agora de pé ao lado dela, e meu amigo Leopold a auscultava através do corpete e dizia: “Ela tem um área surda bem embaixo, à esquerda.” Indicou também que parte da pele do ombro esquerdo estava infiltrada. (Notei isso, tal como ele fizera, apesar do vestido)... M. disse “Não há dúvida de que é uma infecção, mas não tem importância; sobrevirá uma disenteria, e a toxina será eliminada.”... Tivemos também pronta consciência da origem da infecção. Não muito antes, quando ela não estava se sentindo bem, meu amigo Otto lhe aplicara uma injeção de um preparado de propil, propilos... ácido propiônico... trimetilamina (e eu via diante de mim a fórmula desse preparado, impressas em grossos caracteres)... Injeções como essas não deveriam ser aplicadas de forma tão impensada... E, provavelmente, a seringa não estava limpa. (IV, 141-142)

A interpretação pragmática do sonho – através da cadeia associativa que evoca em Freud – está orientada em direção ao pioneirismo teórico da conclusão postulada, no fim, como a tese básica do livro de Freud: que os sonhos têm um sentido, e que esse sentido é a realização de um desejo: “O sonho me eximiu da responsabilidade pelo estado de Irma.” (IV, 153)

Aparentemente, Irma é a única figura feminina no sonho. Mas, como revela a cadeia associativa, Irma é, de fato, a condensação de três diferentes representações do feminino, em relação a Freud; a três diferentes tipos de relações com o feminino.

1) A primeira figura feminina: a jovem mulher, a paciente resistente: a própria Irma.

Irma, a jovem viúva, é caracterizada no sonho por sua queixa (suas dores) e por sua resistência, sua obstinação em recusar a solução de Freud. Através de sua “resistência”, ela é duplicada na imagem de uma outra jovem paciente, uma governanta que “parecera a imagem da beleza juvenil, mas, quando chegou o momento de abrir a boca, ela tomou providências para ocultar suas chagas.” (IV, 144)

A característica do exame médico masculino das cavidades femininas, desvelando e penetrando os segredos femininos, pode ser relacionada à última parte do sonho, na qual Irma é examinada e perscrutada por um grupo de médicos homens, e seus sintomas – nesta época uma infecção, uma “infiltração” no ombro – são percebidos e diagnosticados, “apesar de seu vestido.”

2) A segunda figura feminina por detrás de Irma: a mulher paciente fantasmaticamente ideal: a amiga de Irma.

“A forma pela qual Irma postou-se à janela” lembrou a Freud uma amiga de Irma, que ele suspeitava ser também uma histérica e quis ter como paciente:

Recordei-me, então, de que muitas vezes me entretivera com a ideia de que também ela pudesse pedir-me que a aliviasse de seus sintomas. Eu próprio, contudo, julgara isso improvável, visto que ela era de natureza muito reservada. Era *resistente*, como apareceu no sonho... Irma me parecera tola por não haver aceito minha solução. Sua amiga teria sido mais sensata, isto é, teria cedido mais depressa. Assim, teria *aberto a boca como devia* e me dito mais coisas do que Irma. (IV, 145)

3) A terceira figura feminina por detrás de Irma: a mulher de Freud

Restavam ainda algumas características que eu não podia atribuir nem a Irma, nem a sua amiga: pálida; inchada; dentes postiços... Pensei então numa outra pessoa à qual essas características poderiam estar aludindo.

O texto não esclarece a identidade dessa “outra pessoa”; mas na nota de rodapé lê-se: “A pessoa em questão, é claro, era minha própria esposa”. Na nota de rodapé, também, uma outra queixa inexplicável de Irma encontra explicação (de fato, uma queixa da esposa):

A queixa ainda não explicada, sobre as dores no abdômen, também foi rastreada até essa terceira figura. A pessoa em questão, é claro, era minha própria esposa; as dores no abdômen fizeram-me lembrar uma das ocasiões em que eu havia notado seu acanhamento.

O que Freud omite, aqui, é o fato crucial de que sua esposa, na época do sonho, estava grávida; um predicado que pode talvez explicar sua “queixa” de “dores no abdômen e no estômago.”

O SUJEITO [SUBJECT] DA QUEIXA, OU O QUE QUER UMA MULHER?

O sonho está inteiramente focado em duas características recorrentes em todas as figuras femininas do sonho: resistência, por um lado (resistência à solução, resistência ao tratamento); e, por outro lado, sofrimento, dor, “queixa.” Seria inapropriado ver todo o sonho de Irma como um sonho, especificamente, sobre *resistência feminina*, e sobre *queixa feminina*. Freud está, de fato, obcecado, não somente com a não aceitação de Irma da solução, mas, sobretudo, com a sua dor. Assim, a realização do desejo no sonho é expressa como negação da responsabilidade pela dor de Irma:

*Eu não merecia a culpa pelas dores de Irma, já que ela própria era culpada... Eu não tinha nada a ver com as dores de Irma, já que eram de natureza orgânica... As dores de Irma podiam ser satisfatoriamente explicadas por sua viuvez. As dores de Irma tinham sido causadas por Otto... As dores de Irma eram o resultado de uma injeção... Notei, é verdade, que essas explicações das *dores de Irma* não eram inteiramente compatíveis entre si... Todo o argumento – pois o sonho não passara disso – lembrava com nitidez a defesa... (IV, p. 153)*

O drama do sonho consiste, deste modo, na peculiar relação sexual entre o argumento e a queixa. “Todo o argumento – pois o sonho não passara disso” – é um argumento masculino à crucial dor feminina cuja defesa se esforça, ao mesmo tempo, para escutar e não escutar; um argumento mas-

culino respondendo a uma queixa feminina que o sonhador masculino sabe que perdeu, mas cujo sonho esforça-se, precisamente, para compreender.

Como, então, a esposa compõe esse quadro de confronto entre Freud e Irma, entre o argumento e a queixa?

De fato, é como um agente da resistência e como um sujeito da queixa que a esposa emerge por detrás da paciente feminina: mais especificamente, como sujeito de uma queixa retoricamente reprimida cuja centralidade é relegada à marginalidade de uma nota de rodapé. Desde que, de uma nota de rodapé, a esposa emerge como participante secreta da queixa feminina da histérica, a queixa feminina revela-se mais complexa do que parecia antes, aparece agora para ser articulada a partir de diferentes posições estruturais. É do jogo dinâmico entre similaridades e dissimilaridades entre Irma e a esposa que todo o alcance da queixa emerge.

A. Similaridades óbvias

- 1) A esposa, como Irma, não está à altura “da paciente padrão, boa e acessível.” Ambas são resistentes, recalcitrantes, ao tratamento. Referindo-se a sua esposa, ainda não nomeada, no curso de suas associações, diz Freud: “Mais uma vez, não se tratava de uma de minhas pacientes, nem eu gostaria de tê-la como tal, pois havia observado que ela ficava acanhada em minha presença e não achava que pudesse vir a ser uma paciente acessível.” (IV, 145)
- 2) Irma foi infectada, “infiltrada” por uma intervenção masculina: a injeção de uma “solução” por uma seringa que não estava limpa. Metaforicamente, a esposa fora impregnada, fecundada por outra injeção masculina de outra solução masculina contaminada.

B. Dissimilaridades óbvias

- 1) “As dores de Irma podiam ser satisfatoriamente explicadas por sua viuvez.” (IV, 153) A queixa coincide com a ausência do marido, no caso de Irma, e com a presença do marido, no caso da esposa.
- 2) A (gravidez da) esposa de Freud encarna a fertilidade feminina. A paciente histérica encarna a esterilidade feminina: eis porque ela é dita, etimologicamente, “histérica”, “a que sofre do útero.”

C. Similaridades paradoxais (apesar das dissimilaridades)

Tanto a histérica estéril (viúva) quanto a esposa grávida (felizmente casada) estão *sofrendo do útero*.

D. Implicações paradoxais da interpenetração das queixas

De acordo com o critério patriarcal, a esposa de Freud, amada por seu marido e grávida de um filho seu, é a epítome da *mulher realizada*. Irma, por outro lado, como histórica viúva privada de um filho e de um marido, é a epítome social da *mulher insatisfeita*. Não obstante, o sonho está dizendo que *ambas as mulheres estão infelizes*, a elas falta alguma coisa. O sonho involuntariamente torna suspeito aquilo que chamamos hoje em dia de “a mística feminina”, a ideia convencional da satisfação feminina.

Ao passo que aparentemente a posição da esposa é antípoda da de Irma, o *trabalho* criativo do sonho parece desmentir essa diferença tranquilizadora, ao situar as duas posições femininas como equivalentes – cambiáveis e intercambiáveis – em uma equação de queixas, cujo não-sabido (o verdadeiro enigma da feminilidade) convoca, precisamente, uma articulação nova da questão: questão com a qual Freud se defronta em seu encontro, pessoal e profissional, com a feminilidade; questão de como esse encontro fracassa, ou subverte pragmaticamente todas as respostas de antemão conhecidas; questão com a qual Freud se defronta enquanto um enigma referente a essas mulheres que, a esta altura, deveria ser conhecido, e que permanece, de algum modo e em algum lugar, desconhecido, ilegível, mal-entendido, incurado, insatisfeito; questão com a qual Freud se defronta quando o sonho diz a ele que a mulher em sua cama talvez seja tão desconhecida, tão insatisfeita, quanto a paciente calada de seu consultório, histórica e dolorosamente sufocada por um discurso ao qual ela não pode render-se. O feminino é dramatizado como uma equação de queixas estruturalmente opostas e niveladas pelo paradoxal denominador comum da insatisfação, o sonho parece perguntar: para onde realmente se estende [*lie*] o desejo feminino? Minha esposa fica “acanhada em minha presença” – o que minha parceira, minha parceira sexual, e a mãe dos meus filhos, quer realmente? Irma resiste ao meu tratamento – o que a minha paciente quer realmente? Existe uma relação entre a realização de desejo feminina e a fantasia de realização de desejo masculina da realização de desejo feminina? Existe uma diferença entre o que quer uma mulher e aquilo que um homem pode pensar sobre o que quer uma mulher? Onde, precisamente, reside a diferença? *O que quer uma mulher?*

O sonho inteiro se defronta com essa questão, que está inconsciente, buscando catexias a serem articuladas, através e além do argumento masculino.

O UMBIGO DO SONHO

A indecifrabildade (a resistência) desse nó de mulheres é definida por Freud como o “umbigo do sonho”:

Se tivesse prosseguido em minha comparação entre as três mulheres, ela me teria levado muito longe. – Existe pelo menos um ponto em todo sonho no qual ele é insondável – um umbigo, por assim dizer, que é o seu ponto de contato com o desconhecido. (Nota de rodapé 2, IV, 145)

A própria figura do umbigo está curiosamente relacionada ao tema da gravidez, tanto semanticamente (sugerindo metaforicamente o cordão umbilical), quanto sintaticamente (devido a sua localização no texto). Surgindo, como a esposa de Freud, em uma nota de rodapé, o umbigo tem dois níveis importantes de conotação: por um lado, sua função teórica, como um novo conceito forjado por Freud para denominar a resistência do sonho à compreensão. Por outro lado, contudo, sua função não é abstrata e sim concreta (mobilizando a singularidade de uma imagem mais do que a generalidade de um conceito), evocando, materialmente, uma parte do corpo humano que, localizada no abdômen, pode sugestivamente referir-se (em contiguidade, ainda que em elipse, suprimida) à imagem de uma barriga de grávida. Poderia o umbigo do sonho e o umbigo da esposa grávida de Freud de algum modo relacionar-se no que diz respeito àquilo de que o próprio sonho está prenhe¹²?

Por que, então, Freud escolheu chamar de “umbigo” a relação do sonho com o desconhecido? O umbigo marca o lugar sobre o qual incide o corte (durante o parto) do cordão que liga a criança à mãe; em outras palavras, ele marca, ao mesmo tempo, o lugar de *conexão* e de *desconexão* entre o corpo materno dando à luz e o recém-nascido. O umbigo do sonho encarna, assim, o modo como o sonho está, todo e de uma só vez, *ligado* ao desconhecido e *desconectado* de seu conhecimento, desconectado do conhecimento de sua própria origem.

E ainda a própria desconexão tem a forma de um *nó*. Assim, o conceito de umbigo é reformulado no final do capítulo do livro de Freud, passando de nota de rodapé a uma conclusão teórica central:

Mesmo no sonho mais minuciosamente interpretado, é frequente haver um trecho que tem que ser deixado na obscuridade; é que, durante, o trabalho de interpretação, apercebemo-nos de que *há nesse ponto um emaranhado de pensamentos oníricos que não se deixa desenredar...* Esse é o umbigo do sonho, o ponto onde ele mergulha no desconhecido. Os pensamentos oníricos a que somos levados pela interpretação *não*

podem, pela natureza das coisas, *ter um fim definido*; estão fadados a *ramificar-se em todas as direções dentro da intrincada rede* de nosso mundo do pensamento. É de algum ponto em que essa trama é particularmente fechada que brota o desejo do sonho, tal como o cogumelo de seu micélio. (V, 556-557)

Se o umbigo é um nó, não causa surpresa que a noção de umbigo advenha, primeira e precisamente, do *verdadeiro nó de figuras femininas* e como nota de rodapé ao sonho de Irma.

Erik Erikson sugere que a introdução da imagem do “umbigo do sonho” indica que, para Freud, “o Sonho... é apenas uma outra mulher altiva, envolta em muitas capas mistificadoras e atuando como uma dama vitoriana.” “Em última análise,” Erikson conclui, “o próprio sonho pode ser uma imagem da mãe, ela é a única, como diz a Bíblia, a ser conhecida.”¹³

Não há dúvida de que a imagem do umbigo está conectada à imagem da mãe, e esta, através do complexo de gestações do sonho, à esposa como mãe; e, talvez, a mãe como esposa impregne os pensamentos inconscientes do sonho e retoricamente afete, determine e participe, do enigma do nó feminino. É igualmente pertinente assinalar o elo que interconecta saber intelectual e carnal, e sugerir, com Erikson, que, “em última análise... ela [a Mãe] é a única, como diz a Bíblia, a ser conhecida.”

No entanto, pode o desconhecido ser simplesmente reduzido, ou definido, àquilo que “poderia ser conhecido”? Considerando o umbigo “inexplorável” – um nó (“um emaranhado de pensamentos oníricos”) que “não pode ser desemaranhado” –, o intérprete do sonho está sugerindo explicitamente que o umbigo do sonho de Irma, embora se articule com o mistério da feminilidade, não é de modo algum uma mulher (a Mãe, a dama vitoriana, Irma, etc.), mas sim o feixe de (comparação entre) mulheres; ou seja, um nó feminino e estruturado que não pode ser desatado, um nó da diferença feminina em relação a qualquer definição; um nó, em outras palavras, que impede a identificação de qualquer identidade feminina dada, e aponta para a inesgotabilidade, a incontabilidade, da *diferença feminina*: diferença com que Freud – como homem, como médico, como intérprete – se depara, experimenta, primeiramente, como resistência puramente negativa, mas que ele associa, brilhantemente, com o inesgotável, o incontável, o *ponto nodal* – o verdadeiro umbigo – do sonho.

Agora, explicar a resistência feminina, assim como a resistência do umbigo do sonho, quer seja pela generalidade da proibição do incesto, quer seja pela idiossincrasia histórica do pudor vitoriano, é *dar satisfação* à resistên-

cia feminina, é identificar a resistência feminina ao desejo masculino e apagar a diferença (sexual) entre os dois. No entanto, o sonho de Irma não faz isso; ou se o faz, faz como modo de reconhecer a *realização de desejo* masculina, mas não faz só isso; ele também escreve, inscreve, a diferença que apaga; ele também escreve, inscreve, junto a descoberta da satisfação do desejo, a descoberta histórica da *gestação da diferença* [*pregnancy of the difference*] que a satisfação do desejo narcisicamente apaga.

O que não pode deixar de ser enfatizado, parece-me, na teoria do sonho de Freud, é o fato – e a significância do fato –, de que a emergência teórica da noção de realização de desejo é *coincidente* com a noção de umbigo, que é a sua contraparte verdadeiramente revolucionária. O nascimento do conceito de umbigo no lugar da realização onírica do desejo masculino apaga (“a solução masculina” para) a diferença feminina e testemunha o insight de Freud: *resolver o enigma é fracassar em considerar a questão do sonho*.

Qual é, então, a questão que o sonho descobre, a questão da qual esse sonho exemplar está quase literalmente prenhe [*grossed with*]? Existe uma diferença, de um modo irreduzível, no qual o desconhecido, o umbigo do sonho, não pode ser relatado, explicado, reduzido ao que é conhecido, mas antes, pensado como o modo pelo qual o genuíno desconhecido do gênero e da diferença de gênero – o radical desconhecido da sexualidade como diferença – *fecunda* de uma só vez o sonho de Freud e a teoria sem precedentes que o sonho historicamente dá à luz?

SONHAR UMA QUESTÃO

Vimos que o umbigo do sonho de Irma é constituído pela indecifrabildade [*unfathomability*], pela inesgotabilidade, da comparação entre as três mulheres resistentes. Entretanto, existe um paradoxo no modo como o umbigo enoda seu próprio desconhecimento. O intérprete do sonho está dizendo que esse nó de mulheres é, como tal, “insondável,” não simplesmente porque é desconhecido, mas à medida em que sua absoluta incognoscibilidade [*unknowability*] constitui, de modo suficientemente paradoxal, o ponto específico “de contato com o desconhecido” do sonho (IV, 145). O sonho, em outras palavras, através da resistência das mulheres, *faz contato* aqui com algo novo, algo que não se conhece, entende ou controla, mas que, todavia, de algum modo, se transmite. Podemos tentar situar no texto aquilo com que o sonho de Irma faz contato nesse momento específico?

No ponto preciso do texto em que a nota de rodapé, de fato, corta o fluxo de associações interpretativas, em que o texto é interrompido pela nota de rodapé, comparando as três mulheres, aí tocou-se – conectou-se – uma imagem: a imagem da garganta de uma mulher.

Assim, [a amiga de Irma] teria aberto a boca como deveria e me dito mais coisas do que Irma. (Rodapé: Tive a sensação de que a interpretação dessa parte do sonho não foi suficientemente para possibilitar o entendimento de todo o seu sentido oculto. Se tivesse prosseguido em minha comparação entre as três mulheres, ela teria me levado muito longe. – Existe pelo menos um ponto em todo sonho ao qual ele é insondável – um umbigo, por assim dizer, que é seu ponto de contato com o desconhecido.)

Segue-se, no texto de Freud, a citação do texto do sonho: “*O que vi em sua garganta: uma placa branca*” etc. Poderia essa conexão com a garganta lançar luz sobre a conexão/desconexão do umbigo?

O significante garganta pode conduzir o leitor do texto de Freud em duas direções: de um lado, a visão subsequente da garganta de uma mulher – a confrontação onírica e horripilante com a cavidade aberta de uma mulher – conduz, na narrativa do sonho, ao diagnóstico masculino/médico ligado à injeção de uma solução masculina. Por outro lado, a garganta pode ser associada não somente com (a realização de desejo) a solução masculina, mas também com a queixa feminina inicial. “Se o senhor pudesse imaginar,” Irma diz a Freud, “*as dores que sinto agora na garganta, no estômago e no abdômen... – isto está me sufocando.*” A palavra no original alemão para dizer do modo como a garganta dolorida a está sufocando [*strangling*] é *zusammenschnüren*, que se lê literalmente: “isso está me amarrando em nós”.

O NÓ NA GARGANTA DE IRMA

O nó feminino que constitui o *ponto nodal* do sonho de Irma – o nó/umbigo do sonho – está, assim, prefigurado na página inicial com o nó *doloroso* – a placa na *garganta de Irma* – que de algum modo provoca, torna acessível a divisão do eu, o diálogo autoanalítico do sonho de Freud.

De uma certa maneira, poderíamos dizer que *o sonho inteiro fala precisamente da placa na garganta de Irma*. O sonho de Freud parte de um nó de uma dor feminina: um sonho sobre um nó de uma dor feminina resistente, e em excesso, ao discurso de Freud (à interpretação freudiana); um sonho sobre uma mulher irreduzivelmente resistente; um sonho sobre um nó de queixas femininas.

O sonho é doloroso, abarcando a dor de Irma e a de Freud, dando a medida da discrepância irreduzível entre as duas. Contudo, há um insight, uma descoberta na dor absoluta dessa discrepância.

Do umbigo singularmente silencioso e resistente da esposa grávida de Freud ao singularmente doloroso e resistente nó na garganta de Irma, através da noção mediadora do umbigo do sonho, Freud descobre que a resistência, longe de ser meramente negativa, é um conceito positivamente prenante; que a resistência é um nó textual, um ponto nodal de uma significação desconhecida, o umbigo de um texto desconhecido; e que o diálogo psicanalítico é um novo modo de ler, e de trabalhar, a pregnância desse desconhecido e a fecundidade dessa resistência. É com isso que o sonho de Irma *faz contato*, precisamente, através do umbigo desse nó feminino (“um umbigo, por assim dizer, que é seu ponto de contato com o desconhecido”), mas que o sonhador e o intérprete *não sabem ainda*.

Freud descobre, então, ainda que inconscientemente, a origem da autoanálise, a força motriz do diálogo analítico, no umbigo oniricamente revelado da sexualidade como diferença: a sexualidade como relação, incompreensível e intuída, entre o umbigo de uma “tímida” barriga de grávida e o chocante e sufocante nó na garganta de Irma. Tal como a fundação incompreensível de um inconsciente radical dramatizado pela figura complexa de um umbigo grávido/um nó na garganta de Irma, a sexualidade é, no sonho de Irma, pressentida como uma referência dupla – uma conexão/desconexão – por um lado, ao corpo, e, por outro, ao discurso. Em outras palavras, a sexualidade humana está aqui (autoanaliticamente) pressentida, por um lado, como uma *diferencialidade da dor* e, por outro, como *indizibilidade da diferença*: como uma irreduzível *lacuna incorporada* [*bodily gap*] *na linguagem*.

Predominantemente do mesmo modo que o umbigo do sonho, o nó de dor que prende a garganta de Irma permanece, de fato, ex-cêntrico ao discurso de Freud, e irreduzivelmente resistente à interpretação (embora o próprio sonho explique esse nó de dor feminino como um *resíduo* diferencial, sintomático, da injeção da *solução masculina*).

Resumindo, a resistência do nó feminino – o nó (comparativo) de mulheres – o nó de dor feminina na garganta de Irma, que simboliza, ao mesmo tempo, a dor de Irma e sua fala engasgada, incorpora, assim, o umbigo da queixa feminina, e da resistência da queixa feminina à interpretação: um nó que é, de uma só vez, *o ponto nodal* da dor feminina, e que faz o ponto

nodal da dor feminina *indizível*: indizível em um sonho masculino; indizível nos termos da solução de um homem (autoconsciente, autoidêntico).

O gênio do sonho de Freud é ter reconhecido, precisamente, isso. E ter situado tanto a lição psicanalítica sobre a resistência feminina, quanto a indizibilidade da queixa feminina em seu próprio sonho masculino – essa diferença do nó de dor feminina que diz respeito a suas próprias soluções teóricas –, como o verdadeiro ponto nodal de seu sonho paradigmático, e, de fato, como verdadeiro umbigo da compreensão do sonho.

Porque o sonho pôde pensar além do seu sentido consciente, porque o gênio de Freud deu-nos um insight mesmo em suas limitações, o autor/escritor do sonho de Irma – lutando com os nós femininos em seu próprio texto e teorizando com a original noção de umbigo do sonho – deu-nos algum *acesso textual ao desconhecido*. Freud chama, precisamente, de “umbigo” este acesso textual que ele não controla e cujo sentido ele não tem em plena posse.

O “umbigo” é, em outras palavras, a descoberta de Freud – através do sonho de Irma – de que em toda teoria, interpretação ou sentido consciente, existe uma desconexão: que em cada pensamento existe um umbigo do sonho; mas também que em todo sonho existe um umbigo de um pensamento. Se o acesso textual através do qual o nó nos dá o desconhecido, nos leva do sonho para o pensamento ou do pensamento para o sonho, é isso que resta a ser determinado a cada momento, e que é sempre indecidível. O poder do pensamento visionário do sonho do qual a psicanálise procede reside, entretanto, no campo desbravado no qual o nó/umbigo enlaça – por todo o futuro da psicanálise – a questão da mulher e a questão do nó.¹⁴

V

UM NÓ QUE CORTA

[Maine] 23 de agosto de 1983

Querida Shoshana,

Peço desculpas por não ter conseguido dar um retorno sobre o seu ensaio antes da nossa partida. Tentei fazer algumas modificações para moderar um efeito de insistência que me deu a impressão fatal de uma repetição. Olhando de mais perto, no entanto, essa repetição mostrou-se ser não-existente, especialmente ao nível dos parágrafos, e necessariamente ao nível das orações. Assim, as mudanças sugeridas tornaram-se todas inúteis. Por conseguinte, decidi trazer o texto comigo e relê-lo nas horas vagas, com a cabeça fresca. O resultado dessa leitura limita-se a algumas notas marginais que, na maioria dos casos, você faria melhor em ignorar. É um texto muito poderoso e que vai provocar reações interessantes. Minha única questão surge, se ousar dizer, ao nível

do umbigo. O que deveríamos fazer com a manifesta bissexualidade dessa marca, que separa, tanto quanto une, e que escapa à diferença entre gêneros? O umbigo é um nó que corta, e como tal, mais filosófico que analítico. Contudo, era preciso chegar a esse ponto, e você o fez com toda força e precisão desejadas.

Ao invés de confiar a cópia (talvez única) de seu texto ao singularmente decrépito carteiro que assegura a sobrevivência postal neste lugar, prefiro devolvê-lo eu mesmo na próxima semana. Vou colocá-lo na sua caixa de correio quinta ou sexta-feira.

A beleza extraordinária do céu e do mar, em alguns momentos, me faz muito bem, o que, por contraste, torna os momentos mais difíceis mais dolorosos. Mas no cômputo geral, acredito, é positiva.

Até breve,
Paul¹⁵

Minha única questão surge, se ousar dizer, ao nível do umbigo.

Quase do mesmo modo que se pode dizer que o sonho de Freud fala do nó na garganta – um nó de dor – de Irma, a resposta de De Man, por sua vez, me remete – com empatia, desafio e paradoxo – ao nível do corpo: do corpo como ponto cego de um nó de dor existencial que faz escrever apenas para falar de sua própria indizibilidade; ao nível das entranhas de um nó de dor que enoda, de uma só vez, o dom de sua compreensão e o resíduo de sua incompreensibilidade.

“O nível do umbigo” não é nenhum outro, então, a não ser o nível das entranhas [*gut level*] da impossibilidade de ler, a partir da qual de Man me lê e me oferece sua interlocução, seu dom de leitura, oferecendo para compartilhar comigo (e desafiando-me) a questão ao nível do umbigo.

Pode ser que a questão da mulher, ou da diferença sexual, enfocada pelo meu ensaio (“What does a woman want?”), seja, de fato, uma questão que só possa ser colocada ao nível do umbigo. E isso é o que a minha leitura do sonho de Freud tentou mostrar: como a psicanálise procede não tanto das soluções teóricas de Freud, quanto do que Freud inconscientemente carrega: modos pregnantes de *fazer perguntas ao nível do umbigo*. E De Man responde, por sua vez, nesse nível, em que pela primeira vez ele aponta explicitamente para o nível preciso da questão.

“Na minha primeira infância”, escreve Michel Leiris, “eu imaginava que as crianças vinham não do sexo da mãe, mas de seu umbigo que é, aprendi chocado (em um período mais cedo), sobretudo, uma cicatriz”.¹⁶

Fazer uma pergunta ao nível do umbigo é fazer uma pergunta ao nível de um certo nascimento e de uma certa cicatriz: a questão é colocada em torno

de um certo ferimento, de uma certa separação, de uma certa impossibilidade de perguntar. “O poema”, escreve de Man sobre o *Triunfo da vida*, de Shelley, “é resguardado da performance da desfiguração pelo poder do saber negativo”:

Contudo este saber não tem poder de prevenir aquilo que agora funciona como articulação textual decisiva: sua redução ao status de fragmento foi efetivada pela morte real e pela subsequente desfiguração do corpo de Shelley, cremado depois que seu barco capotou e afundou na costa de Lerici. Este corpo desfigurado está presente na margem da última página do manuscrito e tornou-se parte inseparável do poema. Neste ponto, figuração e cognição estão realmente interrompidas por um evento que dá forma ao texto, mas que não está presente em seu sentido representado ou articulado. Parece ser um acaso extraordinário ter, assim, um texto moldado por uma ocorrência real, já que a leitura de *Triunfo da vida* estabelece que este modelo textual mutilado expõe o ferimento de uma fratura que permanece escondida em todos os textos. (RR, 120)

Fazer uma pergunta ao nível do umbigo é fazer uma pergunta ao nível “do ferimento de uma fratura” que permanece escondida em todos os textos.

Dizer que alguém faz uma pergunta ao nível do umbigo é, entretanto, minar [*undercut*] a autoridade cognitiva desse alguém em relação a sua própria questão, engajar performativamente, auto-subversivamente, em um imperativo da ironia; sugere que alguém *pergunta*, precisamente, nesse nível do que *não se sabe*, um nível no qual não podemos nem mesmo saber da nossa capacidade de perguntar verdadeiramente.

Confrontados com a pergunta sobre diferença entre gramática e retórica, a gramática nos permite fazer a pergunta, mas a frase por meio da qual nós a fazemos pode negar a própria possibilidade de fazê-la. Pois o que adianta perguntar, pergunto eu, quando não podemos por meio da autoridade decidir se uma pergunta pergunta ou não pergunta? (AL, 24)

Minha única questão surge, se ousar dizer, ao nível do umbigo. O que deveríamos fazer com a manifesta bissexualidade dessa marca, que separa, tanto quanto une, e que escapa à diferença entre gêneros?

Minha leitura de Freud, equiparando a figura do umbigo ao nó feminino e, através dele, à posição feminina no texto de Freud, usou essa figura para introduzir, retoricamente, uma diferença (sexual) auto-subversiva no próprio discurso de Freud. Deslocando minha equação retórica *umbigo = feminino (nó)*, indicando – imaginativa e criativamente – como um ponto cego da minha visão do umbigo, a bissexualidade da mesma figura, De Man, num piscar de olhos, desconstrói a confiança do meu discurso inteiro, repetindo o meu procedimento retórico a respeito de Freud e fazendo com que ele

retornasse sobre si mesmo – introduzindo, assim, retoricamente, um diferença (sexual) auto-subversiva em meu próprio texto, em minha própria leitura da diferença e da auto-diferença de Freud.

Aqui, como sempre, o ponto de vista pedagógico de De Man, seu desafio, está em dizer: a máquina retórica não pára aqui (ou em qualquer outro lugar). Continue. Não pare. Vá mais longe.

Contudo, o modo de De Man juntar-se a nós, de continuar, é apontando para algum resíduo de sentido que subverte e mina nossa ilusão de coerência, de apropriação do texto, e que *tira o chão sob nossos pés*, lembrando-nos, uma vez mais, que nós leitores não lemos a queda do texto nos mantendo de pé, mas sim que nós também estamos *capturados na queda do texto* e podemos continuar, apenas se continuarmos a cair. É desse modo, e somente desse modo, que De Man abrirá novo e inesperado horizonte textual, um novo e insuspeitado caminho do insight, somando mais uma volta do parafuso à paisagem retórica do texto; arguta e paradoxalmente, tornando aparente uma outra figura (cegueira/insight) no cenário.

O que deveríamos fazer com a manifesta bissexualidade dessa marca, que separa, tanto quanto une, e que escapa à diferença entre gêneros?

Se o meu próprio texto lê Freud a partir da vantagem do ponto de vista feminino, com a consciência da crítica feminista, De Man me lê e me responde a partir da vantagem do ponto de vista masculino, que entende, mas desafia, minha apropriação feminina da figura do umbigo. Se o umbigo, como marca da bissexualidade, “escapa à diferença entre gêneros”, então, o nível do umbigo a partir do qual De Man endereça a mim sua pergunta é, de maneira suficientemente paradoxal, o próprio nível da *identidade* entre De Man e eu: o nível não de uma diferença sexual, mas da identidade entre uma auto-diferença (de uma diferença de nós mesmos), a partir da qual podemos, de fato, ouvir um ao outro, escutar um ao outro, ressoar com o trabalho do outro.

O umbigo é, entretanto, uma marca ainda mais paradoxal, “que separa tanto quanto une,” e de maneira uníssona, a ressonância no nível do umbigo entre o trabalho de De Man e o meu, entre o meu texto e a carta de De Man, o umbigo (e a questão do umbigo) também marca o que nos separa: a divergência não somente quanto aos nossos gêneros, mas principalmente quanto às nossas posições críticas no que diz respeito à própria teoria da bissexualidade – a psicanálise. Contra a confiança da minha própria asserção feminista, De Man reclama, então, de maneira suficientemente paradoxal,

sua identidade em relação a mim no nível do umbigo apenas para reafirmar, ainda mais sutilmente mas decisivamente, sua diferença.

O umbigo é um nó que corta, e como tal, mais filosófico que analítico.

Diferentemente de Freud, cuja imagem do umbigo como nó parece convir ao desejo de *entrar*, de *mergulhar no desconhecido*, a visão de De Man sobre o nó convém ao desejo – ou necessidade – de *sair* de uma armadilha. Para Freud, o umbigo é um ponto de contato com o desconhecido: Freud está procurando pela continuidade para a paradoxal figura da descontinuidade. De Man, em contraste, insiste na descontinuidade que interrompe a continuidade, na desconexão da conexão: “O umbigo é um nó que corta, e como tal, mais filosófico que analítico.”

Análise significa, etimologicamente, desfazer um nó [Novo latim, do grego *analysis*, uma libertação, de *analuin*, desfazer, *ana*, para trás + *luein*, desatar.] Entretanto, existem alguns nós que não podem ser desfeitos, e precisam ser cortados, ao modo górdio. Em alguns casos, sobreviver é mais urgente do que analisar. Em alguns casos, a vida não pode esperar um nó ser desfeito. Para que haja nascimento, o cordão umbilical, que liga o bebê à mãe, tem que ser cortado. Cortar é uma decisão filosófica: uma decisão de esquecer, de quebrar com a dívida de uma questão psicanalítica não resolvida, cortar o que não pode ser desenodado. A filosofia está fundada na violência dos nós górdios.

“Perguntar é esquecer,” diz De Man (RR, 118). Perguntar, e assim abrir a possibilidade de saber, é esquecer a impossibilidade de perguntar, o nó analítico do não respondível (*answerlessness*). A cognição depende desse esquecimento. E somente a esse preço pode ser um “triunfo da vida”:

A imposição de sentido ocorre em *O triunfo da vida* na forma de perguntas que serviram de ponto de partida para a leitura. É como uma entidade interrogativa, sustentando o pathos de sua própria indeterminação, que o sujeito humano aparece no texto, nas figuras do narrador que interroga Rousseau e do Rousseau que interroga a forma. Contudo, essas figuras não coincidem com a voz que narra o poema no qual elas estão representadas; essa voz não interroga e não compartilha a situação difícil deles. Podemos, doravante, não perguntar por que nós, como sujeitos, escolhemos impor sentido, uma vez que nós mesmos somos definidos por aquela questão. A partir do momento que o sujeito pergunta, já se excluiu qualquer alternativa e tornou-se o índice figural do sentido. “Ein Zeichen sind wir/Detungslos...” (Hölderlin). Perguntar é esquecer... Esquecer, neste poema, certamente não é um processo passivo... Coisas acontecem porque o sujeito Rousseau mantém-se esquecendo. Em seus estágios anteriores, ele esquece a incoerência de um mundo em que os eventos ocorrem por um puro golpe de uma força cega... O episódio descreve a emergência de uma linguagem articulada

da cognição através do apagamento, do esquecimento dos eventos que esta linguagem de fato performou. Isso culmina no aparecimento da forma, que é tanto uma figura do autoconhecimento, a figura do pensamento, quanto também uma figura “do império do pensamento sobre o pensamento,” do elemento no pensamento que destrói o pensamento em sua tentativa de esquecer sua duplicidade. A violência inicial da posição só pode ser apagada parcialmente, uma vez que o apagamento é cumprido por um recurso de linguagem que nunca cessa de participar da própria violência contra a qual ele se dirige... O pisoteio, a marcha [trampling gesture] representa a recorrência necessária dessa violência inicial: uma figura do pensamento, a verdadeira luz da cognição, oblitera o pensamento... Cada um dos episódios esquece o saber adquirido pelo esquecimento que o precede. (RR, 118-119)

O umbigo é um nó que corta, e como tal, mais filosófico que analítico.

A análise considera uma inescapável servidão humana. A filosofia considera o preço da liberdade. A análise considera a resistência. A filosofia considera a auto-resistência.

Nada pode superar a resistência à teoria, uma vez que a teoria é propriamente aquilo que resiste... A língua que ela fala é a da auto-resistência (RTT, 20).

A filosofia é, quintessencialmente, a retórica alegórica e irônica dessa língua da auto-resistência. A filosofia, em outras palavras, é uma alegoria da leitura. A leitura é sobre a evitação e sobre o inevitável. A leitura é uma alegoria da vida como processo dinâmico da evitação da leitura. A vida é o umbigo de um sonho. A filosofia é a “disseminação de uma ruptura específica”¹⁷ no nível do umbigo, uma lembrança repetitiva do fato de que “o umbigo é um nó que corta.” A leitura é alegórica à medida em que concerne o próprio umbigo desse corte:

Tal como Keats teve que interromper sua narrativa, o leitor tem que interromper sua compreensão no momento exato em que ele está mais diretamente convocado e engajado no texto (RTT, 17).

Contudo, essa ferida que convoca e que interrompe o leitor no próprio nível do umbigo, essa ruptura, ou esse desmoronamento, da leitura é, precisamente, o que pede, compulsiva e infinitamente, para ser relida:

... o fracasso para exorcizar a ameaça, mesmo em face de uma tal evidência como a obstrução radical que sobrevém ao poema, torna-se precisamente *o desafio para compreender que sempre pede para ser lido*. E ler é entender, perguntar, esquecer, apagar, desfigurar, repetir – ou seja, a prosopopeia sem fim pela qual os mortos são feitos para terem um rosto e uma voz que narra a alegoria de sua morte e nos autoriza a

apostrofá-los por nossa vez. Nenhum grau de conhecimento pode parar essa loucura, pois é a loucura das palavras. (RR, 122)

O umbigo é um nó que corta.

Universidade de Yale

Notas

¹ Publicado originalmente em Felman, Shoshana. Postal survival, or the question of the navel. *Yale French Studies*, no. 69, The lesson of Paul de Man, 1985, pp. 49-72.

² De Man, Paul de. *Alegorias da leitura: linguagem figurativa em Rosseau, Nietzsche, Rilke e Proust*. Tradução: Lenita R. Esteves. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 46. Na tradução brasileira, *homesickness* está traduzido como “saudades”, vimos a necessidade de colocar entre colchetes “de casa”, uma vez que Felman destacará esta palavra para título do primeiro tópico do ensaio. Todas as citações de *Alegorias da leitura* são da edição brasileira supracitada. (N.T.) As referências diretas a esse texto serão assinaladas pela abreviação AR, seguida da indicação de página. (N.A.)

³ De Man, Paul. *The rhetoric of romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984, 122. Doravante, as citações deste livro serão assinaladas no corpo do texto pela abreviação RR, seguida pelo número de página. (N.A.)

⁴ A análise da *Profissão de fé* de Rosseau, feita por De Man, é intitulada “Alegoria da leitura (Profissão de fé).” In: *Alegorias da leitura*, 249-275. (N.A.)

⁵ No texto em francês encontramos o termo *pathétique*; substituído, em inglês, na citação, por *pathos*. Optaremos por manter o termo *pathos* em função do desenvolvimento do texto de Felman. (N.T.)

⁶ Lacan, Jacques. A psicanálise. Razão de um fracasso. In: *Outros escritos*. Tradução: Vera Ribeiro; versão final: Angelina Harari e Marcus André; preparação de texto: André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, 346. (N.A.)

⁷ Lacan, op. cit., 346. Ênfase minha. Como regra, nos textos citados, as ênfases serão minhas, a não ser que eu indique o contrário. (N.A.)

⁸ De Man, Paul. “The resistance to theory,” in *Yale French Studies* 63, “The pedagogical imperative,” ed. Barbara Johnson. New Haven: Yale University Press, 1982, 12. Doravante, o texto será abreviado como RT, seguido pelo número da página da edição dos *Yale French Studies*. (N.A.)

⁹ “Cette erreur perpétuelle qu’on appelle, précisément, la vie.” Esta sentença de *Em busca do tempo perdido*, de Proust, é citada por De Man como epígrafe à primeira edição de seu livro *Blindness and Insight: essays in the rhetoric of contemporary criticism*. New York: Oxford University Press, 1971, v. (N.A.)

¹⁰ JONES, Ernst. *A vida e a obra de Sigmund Freud*. Tradução: Marco Aurélio de Moura Mattos. Rio de Janeiro, Zahar, 1975, 565.

¹¹ Freud, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Volume IV. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Comentários e notas de James Strachey; em colaboração com Anna Freud; assistido por Alix Strachey e Alan Tyson; traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996, 145. As citações de Freud serão referidas a esta edição, doravante, indicada no corpo do texto somente pelo volume seguido do número de página. (N.A.)

¹² Em vários momentos do texto a autora faz uso do termo *pregnant*, referindo-se tanto à gravidez, quanto à pregnância de uma ideia, forma ou conceito; outros termos também explorarão essa ressonância da gravidez, da gestação. (N.T.)

¹³ Erik Erikson, “The Dream Specimen of Psychoanalysis,” in *Journal of the American psychoanalytic association*, v.2, 1954, 46. (N.A.)

¹⁴ Este excerto de meu texto sobre Freud é um fragmento de um ensaio mais extenso, que constitui um capítulo do meu próximo livro, *What does a woman want?* (Harvard University Press). (N.A.) Sem tradução para o português. (N.T.)

¹⁵ No original Shoshana Felman acrescenta que tradução do francês é dela e que era em francês que ela e De Man se correspondiam. (N.T.)

¹⁶ Na tradução brasileira de *L’Age d’homme (A idade viril)*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003), não encontramos o trecho tal como citado por S.F. a partir da tradução inglesa de Richard Howard. Leiris, M. *Manhood*. San Francisco: North Point Press, 1974, 32. Optamos pela versão citada por S.F. (N.T.)

¹⁷ Cf. *Alegorias da leitura*, 323: “A pergunta nos leva à *Quarta Réverie* e sua mudança implícita de culpa narrada para a culpa de narrar, uma vez que aqui a mentira não está mais ligada a alguma forma anterior de má ação, mas especificamente ao ato de escrever as *Confissões* e, por extensão, a todo o ato de escrever. É claro que estivemos no terreno da escritura, na narrativa das *Confissões* assim como na *Réverie*, mas a tematização desse fato agora é explícita: o que se pode dizer a respeito da interferência da função cognitiva na função performativa das desculpas, na *Quarta Revèrie*, vai disseminar o que existia antes apenas numa ruptura específica, nas *Confissões*.”

Referências Bibliográficas:

DE MAN, Paul. *Alegorias da leitura: linguagem figurativa em Rosseau, Nietzsche, Rilke e Proust*. Tradução: Lenita R. Esteves. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. *The rhetoric of romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984.

_____. The resistance to theory, in *Yale French Studies* 63, “The pedagogical imperative,” ed. Barbara Johnson. New Haven: Yale University Press, 1982.

_____. *Blindness and Insight: essays in the rhetoric of contemporary criticism*. New York: Oxford University Press, 1971.

ERIKSON, Erik. “The Dream Specimen of Psychoanalysis,” in *Journal of the American psychoanalytic association*, v.2, 1954

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Volume IV. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Comentários e notas de James Strachey; em colaboração com Anna Freud; assistido por Alix Strachey e Alan Tyson; traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

JONES, Ernst. *A vida e a obra de Sigmund Freud*. Tradução: Marco Aurélio de Moura Mattos. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

LACAN, Jacques. A psicanálise. Razão de um fracasso. In: *Outros escritos*. Tradução: Vera Ribeiro; versão final: Angelina Harari e Marcus André; preparação de texto: André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

LEIRIS, Michel. *Manhood*. Translated by Richard Howard. San Francisco: North Point Press, 1974.

Tradução do inglês: Flavia Trocoli (Departamento de Ciência da Literatura, UFRJ) e Suely Aires (Centro de Ciência da Saúde, UFRB)

Resumo

Se ler é, de fato, “entender, ... esquecer, ... repetir,” como podemos repetir a inesquecível lição de leitura de De Man? Eis a questão preliminar deste ensaio que encena um diálogo de leituras entrelaçadas em um ponto de desconhecido ao qual Freud chamou de “umbigo do sonho”. O diálogo entre os textos, entre leituras, vai girar explicitamente e vai se desdobrar implicitamente em torno de três questões: (1) O que quer uma mulher? (2) O que é um umbigo? – em Freud, em minha leitura dele, na leitura de De Man de ambos; (3) O que significa, de fato, *colocar uma questão ao nível do umbigo?*

Palavras-chave

Paul de Man; Jacques Lacan; Sigmund Freud; leitura; interpretação dos sonhos

Recebido para publicação em março de 2012

Abstract

If to read is, indeed, “to understand, ... to forget, ... to repeat,” how can we repeat de Man’s unforgettable lesson of reading? That is the preliminary question of this essay, which enacts a dialogue of intertwined readings in an unknown point, called by Freud “the navel of the dream.” The dialogue of texts – of readings – will thus explicitly revolve and implicitly evolve around three questions: 1. What does a woman want? 2. What is a navel – in Freud, in my own read of him, in De Man’s reading of both? 3. What does it mean, indeed, to *pose a question at the level of the navel?*

Keywords

Paul de Man; Jacques Lacan; Sigmund Freud; reading; interpretation of dreams

Aceito em maio de 2012

DOIS VERBETES DA LÍNGUA PURA: SONHO E PULSÃO

Lucia Castello Branco
Vania Baeta Andrade

Começamos por uma citação de Barthes acerca da anotação, da *notatio*, para já nos situarmos no campo do verbete, da palavra e da “palavra em ponto de dicionário”. E, como este texto faz referência a uma pesquisa que se situa na interseção entre a literatura e a psicanálise, pesquisa que terá a anotação como uma prática regular¹, sublinhemos, já de início, a “interseção problemática” a que Barthes se refere:

Por um lado, a *Anotação*, a prática de “anotar”: *notatio*. Em que nível ela se situa? Nível do “real” (o que escolher), nível do “dizer” (que forma, que produto dar à *Notatio*? O que essa prática implica do sentido, do tempo, do do instante, do dizer? A *Notatio* aparece de chofre na intersecção *problemática* de um rio de linguagem, linguagem ininterrupta: a vida – que é texto ao mesmo tempo encadeado, prosseguido, sucessivo, e texto superposto, histologia de textos em corte, palimpsesto – e de um gesto sagrado: *marcar* (isolar: sacrifício, bode expiatório etc.). A Anotação: intersecção problemática? Sim: é o problema do realismo que é colocado pela anotação.²

Voltaremos à questão da anotação mais adiante, mas já queremos adiantar que traremos aqui apenas breves anotações acerca de dois verbetes – “sonho” e “pulsão” –, que gostaríamos de articular à noção de “língua pura”, de Benjamin. Mantendo-nos fiéis aos verbetes, queremos nos manter fiéis à palavra – em sua dimensão de letra, uma vez que o dicionário obedece à ordem de um abecedário –, por entender, com Barthes, mas também na direção do texto de Benjamin, que é a palavra, em sua dimensão de letra, o que a tradução poética visa. Porque a palavra, como observa Barthes, “é enciclopédica”:

Ela realiza então um estado que só é possível no dicionário ou na poesia, onde o nome pode viver privado de seu artigo, reduzido a uma espécie de estado zero, mas prenhe de todas as especificações passadas e futuras.³

E aqui, nesta breve citação de Barthes, já começamos a nos acercar da noção benjaminiana de “língua pura”. Pois é também pela dimensão da palavra – e, mais propriamente, da palavra poética de Hölderlin e, é claro,

da de Baudelaire, cuja poesia em tradução está sendo prefaciada, nesse texto –, que Benjamin se acerca da “língua pura”.

Ora, o que é, para Benjamin, a “língua pura”? A “língua pura” será, para o tradutor, um ponto, na língua, do que ele chamará de “reconciliação das línguas”, “ponto de verdade” em que todas as línguas poderão, virtualmente, se encontrar. Segundo Benjamin, “o grande tema da integração das várias línguas em uma única, verdadeira”, é o que acompanha o trabalho do tradutor:

Essa língua, porém, em que frases, obras e juízos isolados jamais se entendem, razão pela qual permanecem dependentes de tradução, é aquela na qual, entretanto, as línguas coincidem entre si, completas e resignadas no seu modo de designar. Contudo, se de fato existir uma língua da verdade, na qual estão guardados sem tensão e mesmo silenciosamente os últimos segredos que o pensamento se esforça por perseguir, então essa língua da verdade é a verdadeira língua. E é precisamente esta, em cujo pressentimento e descrição se encontra a única perfeição pela qual o filósofo pode esperar, que se encontra intensamente oculta nas traduções.⁴

Sabemos que, pouco antes de alcançar esta breve definição da “língua pura” como “língua da verdade”, ou como ponto de “reconciliação das línguas”, Benjamin havia se deparado, em seu texto, com as enigmáticas palavras de outro poeta acerca da “imperfeição das línguas” em sua direção à verdade. Trata-se das palavras de Mallarmé, que aqui reproduzimos, em tradução:

As línguas imperfeitas, por serem várias, falta-lhes a suprema: pensar sendo escrever sem acessórios nem murmúrio, mas ainda tácita a imortal palavra; a diversidade, na terra, dos idiomas impede que se profiram as palavras que, do contrário, se encontrariam por um caminho único, ele próprio materialmente a verdade.⁵

Assim, podemos dizer que o caminho material em direção à verdade é sempre falhado, pois as línguas, por serem várias, são imperfeitas. Falta-lhes, segundo Mallarmé, a “língua suprema”, aquela em que pensar é escrever, mas escrever “sem acessórios nem murmúrios”. É a esse ponto, segundo Mallarmé, que a poesia visa. E é a esse ponto que a tradução de poesia, segundo Benjamin, deve também visar.

Daí a “tarefa do tradutor” que, como o nome o indica – *Aufgabe* – implica sempre uma renúncia. Já aí, na ambivalente tradução do termo *Aufgabe* (que significa, ao mesmo tempo “tarefa” e “renúncia”), vislumbramos o paradoxo da tradução poética: ela visa à língua pura, ao ponto de “reconciliação das

línguas”, mas esse ponto é impossível de atingir, pois as línguas são várias e imperfeitas.

Sonho –

E aqui gostaríamos de introduzir um conceito de Maurice Blanchot, o conceito de “ponto central”, com o qual gostaríamos de trabalhar em nossa aproximação do verbo “sonho”, tal como Freud o introduz, a partir de *A Interpretação dos Sonhos*. Pois o “ponto central”, para Blanchot, sendo justamente o ponto impossível de atingir, é, no entanto, o único que vale a pena atingir. Ou, nas palavras do autor,

Um livro, mesmo fragmentário, possui um centro que o atrai: centro esse que não é fixo mas se desloca pela pressão do livro e pelas circunstâncias de sua composição. Centro fixo, também, que se desloca, é verdade, sem deixar de ser o mesmo e tornando-se sempre mais central, mais esquivo, mais incerto e mais imperioso. Aquele que escreve o livro, escreve-o por desejo, por ignorância desse centro. O sentimento de o ter tocado pode nada mais ser do que a ilusão de o ter atingido.⁶

Arriscamo-nos a dizer que o “ponto central” do texto “A Tarefa do Tradutor”, de Walter Benjamin, reside justamente no que ele denominará de “língua pura”. E esse ponto de “reconciliação das línguas” Benjamin vai localizá-lo, não somente nas palavras de Mallarmé, não propriamente em sua tradução de Baudelaire, mas nas “monstruosas literalidades” de Hölderlin, o poeta louco, aquele que, segundo Haroldo de Campos, ousou traduzir a *Antígona*, de Sófocles, valendo-se de uma “edição pouco recomendável”, “eivada de erros tipográficos”, possuindo um conhecimento do grego “bastante limitado, mesmo considerando-se as condições dos estudos da especialidade do seu tempo”.⁷

Entretanto, é justamente esse poeta louco, aquele que fora objeto de chacota de seus contemporâneos por suas “monstruosas literalidades”, o que viria, mais tarde, a ser considerado o paradigma da tradução poética, para Benjamin. E isso só é possível, segundo Haroldo de Campos, porque, com “intuição de poeta”, Hölderlin preferiu “à pálida convenção do sentido translato a força concreta da metáfora original”: “Não há dúvida de que o sentido (conteúdo denotativo) do original assim se rarefaz, se hermetiza; mas a compulsão poética da linguagem, em contraparte, aumenta consideravelmente.”⁸

A respeito das traduções de Hölderlin, ouçamos o que Benjamin teria a dizer, em “A Tarefa do Tradutor”:

Nelas, a harmonia das línguas é tão profunda que o sentido só é tocado pela língua como uma harpa eólia pelo vento. As traduções de Hölderlin são arquétipos de sua forma; elas se comportam, mesmo com relação às mais acabadas traduções dos mesmos textos, como o arquétipo em relação ao modelo (...) Precisamente por isso reside nelas, mais do que em outras, o monstruoso perigo originário de toda tradução: que se fechem as portas de uma língua tão dominada e expandida, encerrando o tradutor no silêncio (p. 80-81).

Na “língua pura” visada por Hölderlin residira, para Benjamin, a “tarefa do tradutor”: esse “ponto de verdade” em que, segundo Derrida, “o sentido e a letra não se dissociam mais”.⁹ É nesse “ponto de verdade”, em que Derrida situará também o poema – “num único algarismo, o poema (aprendê-lo de cor) sela juntamente o sentido e a letra, como um ritmo espaçando o tempo”¹⁰ –, que gostaria de situar o meu verbete extraído da “língua pura” da psicanálise: o “sonho”.

Sabemos, como assinalam Magalhães e Vallejo, que,

Lacan enfatiza que o primeiro ponto com relação ao sonho é que se trata de um hieróglifo, uma mensagem cifrada que deve ser decifrada. Isso significa que é preciso resgatar um outro código, um código perdido. Mas a interpretação do sonho não é simplesmente uma decodificação, como se fosse possível dispor de uma tabela de equivalências. Sendo que essa tabela não existe e não pode existir, é preciso encontrar o código perdido na base das redes associativas. Esse ponto é muito enfatizado por Freud quando critica o método que chama de ‘simbólico clássico’, em que há uma espécie de canônica preestabelecida que permite caracterizar o sentido do sonho. O sonho é um hieróglifo que deve ser entendido literalmente, isto é, em função de seus elementos materiais, de suas finalidades ou suportes de significação. É na estrutura fonemática do sonho que se articulam os significantes e não na consideração global do significado, o desejo deve ser tomado à letra, em sua literalidade (relato do sonho).¹¹

Assim, o sonho “deve ser tomado à letra, em sua literalidade”, em seu ponto de “língua pura”. Esse ponto, tal como Freud o localiza, podemos denominá-lo de “umbigo do sonho”. Podemos dizer, numa terminologia benjaminiana, que o “umbigo do sonho” é justamente esse ponto de “língua pura” em que a tarefa-renúncia da tradução se realiza cabalmente, pois, segundo Freud,

Mesmo no sonho mais minuciosamente interpretado, é freqüente haver um trecho que tem que ser deixado na obscuridade; é que, durante o trabalho de interpretação, apercebemo-nos de que há nesse ponto um emaranhado de pensamentos oníricos que não se deixa desenredar e que, além disso, nada acrescenta a nosso conhecimento

do conteúdo do sonho. Esse é o umbigo do sonho, o ponto onde ele mergulha no desconhecido.¹²

Sabemos o quanto esse ponto onde o sonho “mergulha no desconhecido” é, para Freud, o “ponto de letra”¹³. Basta trazermos de volta toda a discussão de Freud em torno do “sonho da injeção de Irmã” e seu umbigo: a fórmula da trimetilamina, toda composta de letras. Quando se depara com essa fórmula, Freud observará :

Vi a fórmula química dessa substância em meu sonho, o que testemunha um grande esforço por parte da minha memória. Além disso, a fórmula estava impressa em negrito, como se tivesse havido um desejo de dar ênfase a alguma parte do contexto como algo de importância muito especial.¹⁴

É justamente a análise desse “sonho modelo” que levará Freud ao encontro de sua formulação axial sobre os sonhos – “O sonho é a realização de um desejo”¹⁵ –, justamente por esse encontro com o “ponto de letra”, que Freud chamará de “umbigo do sonho”, esse ponto onde o sonho “mergulha no desconhecido”.

Se seguirmos rigorosamente a proposta de Benjamin, em “A Tarefa do Tradutor”, teremos que dizer, então, que é justo nesse ponto, o do “umbigo do sonho”, que se realiza radicalmente a tarefa-renúncia da tradução, pois aí, nesse “ponto central”, o sonho não só mergulha no desconhecido como atinge o ponto de “reconciliação das línguas”, ponto de reconciliação entre letra e sentido, ponto da “língua pura”.

Em sua análise desse sonho, Lacan sublinhará alguns aspectos que aqui gostaríamos de destacar: 1) “sonho inicial, o sonho dos sonhos, o sonho decifrado de modo inaugural, é para Freud o da injeção de Irma. Desse sonho ele faz uma análise tão exaustiva quanto possível, a que volta com muita frequência na *Traumdeutung*, cada vez que precisa de um ponto de apoio (...)”; 2) “Esse sonho nos ensina, portanto, o seguinte – o que está em jogo na função do sonho se acha para além do ego, aquilo que no sujeito é do sujeito e não é do sujeito, isto é, o inconsciente” 3) “justamente porque Freud está tomado por semelhante paixão de saber que ele vai mais além”.¹⁶

E é justamente nesse “mais além” sublinhado por Lacan que vamos interromper aqui nossa entrada por esse verbete, lembrando a magnífica leitura feita por Derrida, em *Torres de Babel*, acerca do “passo se sentido” de Hölderlin, com suas monstruosas traduções de Sófocles. Lembremo-nos de que, para Benjamin, o ideal de toda tradução reside no texto sagrado. Diz ele,

ao final de “A Tarefa do Tradutor”: “A versão justalinear do texto sagrado é o arquétipo ou ideal de toda tradução” (p. 81). Ao que Derrida acrescentará:

O que se passa em um texto sagrado é o acontecimento de um *pas-de-sens*. Esse acontecimento é também aquele a partir do qual se pode pensar o texto poético ou literário que tende a redimir o sagrado perdido que aí se traduz como em seu modelo. *Pas-de-sens*, isso não significa a pobreza, mas *pas de sens* que seja ele mesmo, sentido, fora de uma “literalidade” (...) Ele é tradutível (*übersetzbar*) e intraduzível. Existe apenas letra e é a verdade da linguagem pura, a verdade como linguagem pura.¹⁷

Arriscamo-nos a sugerir que, n’ *A Interpretação dos Sonhos*, Freud encontrou o “ponto central” de sua obra, tal como o define Blanchot: ponto “mais esquivo, mais incerto e mais imperioso”. E, no “umbigo do sonho”, Freud encontrou o ponto de “língua pura” a que se refere Benjamin, esse ponto tradutível-intraduzível em que a tarefa-renúncia do tradutor se impõe. Sobre esse “ponto de apoio” da letra freudiana – em que “existe apenas letra” – Lacan advertirá:

Deve-se partir do texto e apenas dele, como Freud o faz e aconselha, como de um **texto sagrado**. O autor, o escriba, é apenas um escrevinhador, e vem em segundo lugar. Os comentários das Escrituras ficaram irremediavelmente perdidos no dia em que se quis fazer a psicologia de Jeremias, de Isaías, inclusive, a de Jesus Cristo. Da mesma maneira, quando se trata de nossos pacientes, peço-lhes que prestem mais atenção ao texto que à psicologia do autor – é a orientação toda do meu ensino.¹⁸

E assim, ao nos voltarmos para o texto, retornamos à palavra, em “interseção problemática”, em ponto de anotação. Retornamos à palavra em “ponto de letra”, “em ao ponto de p”, em ponto de *pulsão*.

Pulsão –

Então, tomemos a palavra em ponto de *p*, e pensemos na pulsão, força imperativa que exige um *mais além*: do original (e tudo o que isso pode querer dizer) ao empuxo de tradução, sua traduzibilidade.

Observemos a torção que se opera no próprio movimento tradutório desse célebre texto benjaminiano – “A tarefa do tradutor”. Encontramos tanto na tradução de Fernando Camacho, quanto na tradução de Karlheinz Barck e outros a opção de verter *die reine Sprache* para “língua pura”; já Suzana Kampff Lage parece operar uma torção ao optar por outra forma ou outra fórmula: trata-se aí da “pura língua”.

Acontece que o ponto *p* dessa operação há de incidir em uma leitura corrente do texto benjaminiano, que o situa dentro de uma tradição platônica, para abrir aí um devir outro: uma sobrevida (*überleben*), uma pervivência (*Fortleben*). Acompanhemos a nota do tradutor Fernando Camacho, o qual opta por “língua pura”. Ele nos diz:

O primeiro fator que deve ser tomado em consideração logo de início refere-se à manifesta oposição entre as idéias expostas neste ensaio e tudo aquilo que poderíamos esperar dum colaborador da enciclopédia russa que em 1940 foi praticamente forçado a suicidar-se na fronteira pirenaica, para pelo menos assim cair nas mãos da Gestapo. De fato “A Tarefa do Tradutor” foi escrita [em 1923] um pouco antes de Benjamin ter travado conhecimento com a intelectual letã Asja Lacis, ou seja, numa época em que ele ainda não se encontrava familiarizado com a “História e consciência de classe”, da autoria de Georg Lukács, resultando daí a feição nitidamente idealista do seu ensaio, onde, sob a influência da teoria platônica do conhecimento (de que é símbolo a metáfora da caverna e das sombras), o nosso leitor poderá encontrar o conceito da *Língua pura* que está para além das línguas nacionais, e em que estas se completam numa região onde a palavra, o significado e a tonalidade afetiva constituem uma unidade perfeita, que não permite separar e destrinçar um dos outros os seus diferentes elementos.¹⁹

De fato, a adjetivação purificada da língua, nessa leitura, situa o *além* benjaminiano na perfeição ideal, paradigma platônico. Contudo, já podemos vislumbrar, com a psicanálise, o efeito da torção de uma “língua pura” a uma “pura língua”, que, sim, “está para além das línguas nacionais, e em que estas se completam numa região onde a palavra, o significado e a tonalidade afetiva constituem uma unidade perfeita, que não permite separar e destrinçar um dos outros os seus diferentes elementos”. Poderíamos situar ou escutar aí os efeitos de “*lalangue*”, seu murmúrio? Uma pura língua atapetada da pele, cuja letra patemática, letra pulsional, incide no corpo do texto, deixa marcas e exige trabalho, tradução? Uma língua original? Uma língua pulsional? Uma língua *a-gramatical*?

Sendo assim, o texto benjaminiano não privilegia a ordem da comunicação, mas insiste em colocar em primeiro plano o compromisso, a tarefa do tradutor com aquilo que nos parecer ser da ordem da transmissão (na história). Retomemos a nota do tradutor Fernando Camacho:

É em função deste conceito da “*Língua pura*” que a comunicação é considerada por Benjamin como tensão, transporte ou perda da perfeição ideal, implicando com isso o prejuízo do *intentio* – que se pretende alcançar e que é por definição

inalcançável ou pelo menos suscetível de ser pressentido apenas através do paradoxo. Neste sentido Benjamin poderia ser integrado na tradição platônica por dar primazia à esfera da *Língua pura* e das formas superiores (que podem ser equiparadas à categoria das idéias eternas, imutáveis e imateriais de Platão), considerando esta esfera como constituindo a verdadeira realidade lingüística e estética, de que as línguas nacionais (e a comunicação feita através destas) são apenas formas inferiores ou então manifestações necessárias (porque é através delas que o *intentio* é pressentido por nós), mas defeituosas, e transitórias.²⁰

Não privilegiando a ordem da comunicação, Benjamin também nega, conseqüentemente, a primazia de um receptor ideal como horizonte da tradução. Nesse sentido, o texto faz claudicar a leitura platônica, visto que ele afirma logo no primeiro parágrafo: “o próprio conceito de um receptor ‘ideal’ é nefasto em quaisquer indagações de caráter estético, pois devem pressupor unicamente a existência e a natureza do homem em geral (...). Pois nenhum poema dirige-se ao leitor, nenhum quadro, ao espectador, nenhuma sinfonia, aos ouvintes”. (p. 66)

Levantamos a hipótese de que o que está em causa, na tarefa do tradutor, é a transmissão, o que pressupõe uma renúncia de qualquer conteúdo que privilegie o leitor ou a ordem da comunicação:

O que “diz” uma obra poética? O que comunica? Muito pouco para quem a compreende. O que lhe é essencial não é a comunicação, não é o enunciado. E, no entanto, a tradução que pretendesse comunicar algo não poderia comunicar nada que não fosse comunicação, portanto, algo inessencial. Pois essa é mesmo uma característica distintiva das más traduções. Mas aquilo que está numa obra literária, para além do que é comunicado [...] não será isto aquilo que se reconhece em geral como o inaferrável, o misterioso, o “poético”? Aquilo que o tradutor só pode restituir ao tornar-se, ele mesmo, um poeta? De fato, daí deriva uma segunda característica da má tradução, que se pode definir, conseqüentemente, como uma transmissão inexata de um conteúdo inessencial. (p. 66)

Então, tomemos daí duas palavras: transmissão e deriva. Derivemos. E, saindo do paradigma platônico, que referenciou a leitura da *língua pura*, passemos à *pura língua* derivada de uma torção tradutória operada pela força da letra benjaminiana. Sabemos que Lacan propôs, em *Encore*, como tradução do *trieb* freudiano, o termo deriva;²¹ sabemos também, com Lacan, que a letra, em sua acepção matemática (de matema), é o que se transmite integralmente; sabemos ainda que, em sua acepção patemática (de *páthos*, patético, relacionada à marca no corpo, sofrimento, incisão), a letra encontra seu caráter pulsional, relativa ao “Isso”; e mais: que a letra, como essência

do significante, situa-nos no coração dos mistérios da operação realizada no inconsciente.

Não será do coração do mistério que nos fala a *pura língua* benjaminiana? Poderíamos aproximá-la da noção de *lalangue*, de uma língua pulsional? Não seria esse o ponto de atração, o ponto da verdade? Não é ele, esse ponto *além* do estranho, *além* do estrangeiro, que exige a tradução e opera a deriva, a torção, o devir de cada um e de cada uma?

Tomemos à letra os destinos da pulsão em nossa língua. Sabemos que a palavra *trieb* foi tomada por Freud do tesouro de sua língua e considerada como intransponível para outras línguas. Em 1926, três anos após o prefácio de Benjamin, ele declara em “A questão da análise leiga”:

O senhor deve recordar-se das palavras de nosso poeta-filósofo: ‘A fome e o amor’. Incidentalmente, um par de forças formidáveis! Damos a estas necessidades corporais, até onde representam uma instigação à atividade mental, o nome *Triebe*, uma palavra por cuja causa somos invejados por muitas línguas modernas.²²

De acordo com Luiz Hanns, em seu *Dicionário comentado do alemão de Freud*: “A tradução de *Trieb* é uma das mais polêmicas, devido à extensa gama de significados e conotações do termo em alemão, bem como devido a peculiaridades no emprego freudiano do termo”.²³

Trieb, tal qual usado em alemão, entrelaça quatro momentos, que conduzem do geral ao singular. Abarca um princípio maior que rege os seres vivos e que se manifesta como força que coloca em ação os seres de cada espécie; que aparece fisiologicamente “no” corpo somático do sujeito como se brotasse dele e o aguilhoasse; e, por fim, que se manifesta “para” o sujeito, fazendo-se representar ao nível interno e íntimo, como se fosse sua vontade ou um imperativo pessoal. No texto freudiano também, a palavra mantém estas características de uso.²⁴

A palavra, então, o *trieb* freudiano, como se atuasse performaticamente, põe em cena o que quer dizer. Ela propulsiona, coloca em movimento, exige trabalho, tradução. Sendo assim, acabou forçando nossa língua e criou um novo verbete no dicionário. No Aurélio (2ª. Ed. revista e aumentada, 1986), por exemplo, encontramos duas acepções: **pulsão** [do ing. *pulsion*] S.f. 1. *Patol.* Impulso que se produz em qualquer direção, dentro de uma estrutura oca, e que, ao encontrar um ponto fraco na parede dessa estrutura, pode produzir uma hérnia. 2. *Psican.* Tendência permanente, e em geral inconsciente, que dirige e incita a atividade do indivíduo: *pulsões sexuais*. [Cf. *libido*].

Forçar os limites da língua, fazendo murmurar aí algo incessantemente, em uma língua outra, que sempre pede tradução, ou melhor, transliteração: eis a pura língua da psicanálise, que jamais poderia ser comunicada e que, no entanto, jamais deixa de se transmitir, abrindo, silenciosamente, inclusive, as cortinas da tragédia humana. Dessa forma, mais uma vez, Freud só pôde arrancar à literatura “o retrato mais comovente” de uma *compulsão de destino*, citando Tasso em *Gerusalemme Liberata*:

Seu herói, Tancredo, inadvertidamente mata sua bem amada Clorinda num duelo, estando ela disfarçada sob a armadura de um cavaleiro inimigo. Após o enterro, abre caminho numa estranha floresta mágica que aterroriza o exército dos Cruzados. Com a espada faz um talho numa árvore altaneira, mas do corte é sangue que escorre e a voz de Clorinda, cuja alma está aprisionada na árvore, é ouvida a lamentar-se que mais uma vez ele feriu sua amada.²⁵

Trieb... pulsão... deriva... destino... na estranha floresta mágica das línguas. Esse conceito fundamental da psicanálise situa-se, enquanto tal, como um conceito-limite,²⁶ marcando, no horizonte de sua disciplina, um *além*, uma pura língua: gesta de amódio, gesta de amorte. Território do “até onde” as palavras podem nos transportar.²⁷ Segundo Ana Maria Rudge, em *Pulsão e linguagem*, o limite em questão no termo utilizado por Freud – *Grenzbegriff* – não se refere à fronteira entre o psíquico e o somático, onde, de fato, situa-se a pulsão. O limite aí qualifica o próprio conceito:

Grenzbegriff é uma noção que se encontra em Kant, relacionada ao conceito de númeno. O númeno é um ente de razão, um conceito relativo à coisa em si, que é incognoscível. O entendimento só pode fazer dos seus princípios a priori um uso empírico, aplicando-os aos fenômenos, ou seja, aos objetos de uma experiência possível. Se nenhum conhecimento determinado do númeno é possível, nem por isso ele deixa de ser para Kant um conceito legítimo e necessário. E por quê?

Porque através do conceito de númeno o entendimento impõe limites à pretensão da sensibilidade, impedindo-a de dar um valor absoluto aos objetos de sua intuição, assim como termina por limitar suas próprias pretensões, já que não pode pretender um acesso às coisas em si. O conceito-limite é, portanto, o que tem uma função negativa, de determinar fronteiras ao que se pode conhecer.²⁸

Mas se, por um lado, a pulsão marca o limite do cognoscível/incognoscível, por outro, pela sua aspiração mítica,²⁹ esse conceito aspira a avançar nesse mesmo Real, ou seja, tratar o Real pelo Simbólico, não deixando de escavar, escapar, a partir de uma função negativa, um *além*, seu *além*. Sendo um fundamento, a pulsão, portanto, opera e marca uma maneira absoluta-

mente singular da psicanálise lidar com seus próprios conceitos, porque a tarefa de sua tradução implica sempre uma fidelidade à experiência; porque é, justamente, a transmissão o que está em causa – uma sobrevivência (*überleben*), uma pervivência (*Fortleben*). Não se trata aqui também de privilegiar a comunicação. A respeito do conceito de letra na obra de Lacan, Juan Ritvo toca nesse ponto:

Seria necessário dizer que o conceito em psicanálise não é um conceito metodológico, acadêmico, ou que o conceito psicanalítico distancia-se do que é conceito em nível de discurso acadêmico, porque se o significante está fundado em um equívoco fundamental que remete a um ponto de impossibilidade, é óbvio que construir uma teoria unívoca será **a melhor forma** de censurar a trama do inconsciente. Dizendo de outra forma, nosso discurso é, pelo menos parcialmente, isomorfo à formação do inconsciente.³⁰

A pulsão e a isomorfia do conceito em psicanálise. Ganha aqui relevo, tal qual no texto de Benjamin, a forma: qual seria a melhor forma, aquela que possibilita a transmissão, aquela que atua na sobrevivência, na pervivência da obra? Parece ser, precisamente, a partir da forma, ou, nas palavras de Roland Barthes, da “responsabilidade da forma”,³¹ que é possível ir *além*. Em concordância com os quatro momentos que conduzem o *trieb* do geral ao singular, em sua exigência tradutória, Silvina Rodrigues Lopes situa, a partir da poesia de Hölderlin (poeta-tradutor referência de Benjamin), a “responsabilidade do poeta”:

Das raízes profundas que as ligam à terra, as árvores retiram a força de se erguerem, cada uma com a sua figura própria, sem qualquer razão, apenas como dádiva. Estar ao pé do rio, da montanha, do monumento, é respeitar a sua força de ser, é vê-los, senti-los, fora de qualquer finalidade formulável. Dessa interrupção do mundo, dessa irrealidade do real, irrompe, entre o sofrimento e a alegria, a convicção de que “não há na terra uma medida”. Com ela vem a única “responsabilidade” do poeta, ir mais além.³²

A tradução, para Benjamin, é uma forma. É preciso retornar ao original, porque nele reside a lei dessa forma, encerrada em sua traduzibilidade. Podemos pensar no matema; podemos pensar no poema: duas formas de transmissão. Podemos ainda pensar no estilo gongórico lacaniano como forma de fidelidade à letra freudiana, em sua tradução.

Quanto a nós, escolhemos a forma de verbetes, verbetes de um *Dicionário de citações: literatura e psicanálise*. Chamamos esse projeto de “Palavra em ponto de dicionário”. Era um sonho: escrever à maneira de um copista,

literalmente, letra por letra. Ler, recortar, colar. Incorporar o texto; ressuscitá-lo. Traduzir? Sim. Transpor, transportar, reavivar o silêncio onde foi gerado.

Os verbetes do dicionário, então, estão sendo elaborados por um grupo de colaboradores (e lembremos de Benjamin, colaborador da enciclopédia russa!), que atua em duas vertentes do que temos chamado de “Prática da letra”: uma vertente que privilegia a leitura – a anotação, escolha e recolha das citações, para formar a montagem do “mosaico de citações”; outra que privilegia a escrita das definições, a partir da “Prática da letra” com sujeitos psicóticos, usuários da rede pública de Saúde Mental. Sendo assim, poderíamos, talvez, dizer que apostamos no vislumbre da pura língua: em ponto de palavra – psicose, poesia.

Esse dicionário híbrido obedece a “O ‘Querer-Escrever = atitude, pulsão, desejo, não sei bem”, conforme Roland Barthes.³³ E continua ele, aquele que escreveu *Fragmentos de um discurso amoroso* (livro e obra que configuram um método para nosso dicionário³⁴), questionando a passagem do fragmento (a anotação, a *notatio*) ao romance, colocando-se aí como sujeito fragmentado: “Embora eu ‘sonhe’ com problemas: cada vez que o espírito forma uma alternativa – com o horror da armadilha e a delícia da simplificação: *escolher* é, afinal, mais fácil do que *inventar* – não se deve excluir uma *terceira forma*”.³⁵ Essa terceira forma seria conceber um *Romance-Fragmento*.

Em nosso caso, essa terceira forma seria um dicionário. É verdade que Lacan parece ter dito que *lalangue* nada tem a ver com o dicionário, seja ele qual for.³⁶ Mas, além de ele estar, nesse momento, falando com as paredes,³⁷ curiosamente, foi um equívoco em torno de um Vocabulário (de Filosofia em vez de Psicanálise) e esbarrando no nome do autor – Lalande – que *lalangue* foi escrita. Em termos de pura língua, talvez. Para além do chiste, algo continua soando. E, se nos fosse permitido terminar este texto com uma tradução/versão para a língua estrangeira (o espanhol), cometendo uma “monstruosa literalidade”, traduziríamos *die reine Sprach* como: *Lengua Reina*, ou seja, Língua Rainha. Ou, talvez, renunciaríamos, e arriscaríamos: *Lalengua reina*.

Notas

¹ Trata-se da pesquisa *Palavra em ponto de dicionário: a prática da letra e o trabalho de citação*, supervisionada pela Prof. Lucia Castello Branco e coordenada pós-doutoranda Vania Baeta Andrade, com a colaboração de dez alunos do Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da FALE-UFMG. (CAPES _ PNPd).

² BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. V. 1. SP: Martins Fontes, 2005. p. 37.

³ BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. SP: Cultrix, 1971. p. 61.

⁴ BRANCO, Lucia Castello (org.) *A Tarefa do Tradutor, de Walter Benjamin*: quatro traduções para o português. *Cadernos Viva Voz*, Belo Horizonte, FALE-UFMG, 2008. Como o caderno apresenta quatro traduções do texto de Benjamin, escolhamos trabalhar, neste texto, prioritariamente com a tradução de Suzana Kampt Lages, fazendo referência às outras traduções, quando for o caso de introduzir alguma variante. A partir desta, as demais citações virão com o(s) número(s) de página(s) assinalado(s) no corpo do texto, entre parênteses.

⁵ Referimo-nos, aqui, à tradução de Karlheinz Barck e outros, também reunida da edição de “A Tarefa do Tradutor”, aqui citada. P. 60.

⁶ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. RJ: Rocco, 1987. p. 7.

⁷ CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. SP: Perspectiva, 1977. p. 96: A palavra vermelha de Hölderlin.

⁸ CAMPOS. *Op. cit.*, p. 99.

⁹ DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. BH: Editora UFMG, 2002.

¹⁰ DERRIDA, Jacques. *Que cos è la poesia?* Coimbra: Ângelus Novus, 2003. p. 9.

¹¹ MAGALHÃES, Ligia C., VALLEJO, Américo. *Lacan: operadores de leitura*. SP: Perspectiva, 1981. p. 31: Discurso onírico.

¹² FREUD, Sigmund. *ESB*. V. 5. *A Interpretação dos sonhos (Parte II). Sobre os Sonhos*. 2 ed. RJ: Imago, 1987. P. 482: O esquecimento dos sonhos.

¹³ A respeito do “ponto de letra”, ver BRANCO, Lucia Castello. *Os absolutamente sós: Llansol – a letra – Lacan*. BH: Autêntica/FALE-UFMG, 2000. P. 18-33: Palavra em ponto de p.

¹⁴ FREUD, Sigmund. *A Interpretação dos sonhos. Parte I. ESB*. V. 4. 2 ed. RJ: Imago, 1987. P. 136: O método de interpretação dos sonhos: análise de um sonho modelo.

¹⁵ *Ibidem*, p. 140.

¹⁶ LACAN, Jacques. *O Seminário. Livro 2. O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. 2 ed. RJ: Zahar, 1985. P. 188, 203: O sonho da injeção de Irma.

¹⁷ DERRIDA. *Torres de Babel*. P. 70-71.

¹⁸ LACAN. *Op. cit.* P. 195. Os grifos são nossos.

¹⁹ Referimo-nos, aqui, à tradução de Fernando Camacho, também reunida na edição de “A Tarefa do Tradutor”, aqui citada. P. 43.

²⁰ Referimo-nos, aqui, à tradução de Fernando Camacho, também reunida na edição de “A Tarefa do Tradutor”, aqui citada. P. 43.

²¹ Lemos no primeiro capítulo do Seminário 20, intitulado “Do Gozo”: “Enfim, por enquanto, temos os *Três Ensaios sobre a Sexualidade*, aos quais lhes rogo que se reportem, porque terei novamente de usá-los sobre o que chamo de deriva para traduzir *Trieb*, a deriva do gozo” LACAN. *O Seminário. Livro 20. Mais Ainda (1972-1973)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p.153.

²² FREUD, Sigmund. *ESB*. V. 20. *Um estudo auto-biográfico; Inibições, sintomas e ansiedade; A questão da análise leiga e outros trabalhos*. RJ: Imago, 1976. p. 228.

²³ HANNS. *Dicionário comentado do alemão de Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p.338.

²⁴ HANNIS. *Dicionário comentado do alemão de Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p.338.

²⁵ FREUD, Sigmund. *ESB*. Vol.18. *Além do princípio do prazer*. RJ: Imago, 1976, p.36.

²⁶ No artigo de 1915, “Pulsões e destinos da pulsão”, Freud define a pulsão como: “Um conceito-limite entre o psíquico e o somático, como o representante psíquico dos estímulos que provêm do interior do corpo e alcançam a psique, como medida da exigência de trabalho imposta ao psiquismo em consequência de sua relação com o corpo” [FREUD. \Pulsões e destinos da pulsão (1915). In: FREUD. *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. Vol.1. Rio de Janeiro: Imago, 2004, p.148.

²⁷ Cf. POMMIER. O Aberto, até onde as palavras podem nos transportar. In: POMMIER, Gerard. *A excessão feminina – os impasses do gozo*, pp. 94-104.

²⁸ RUDGE. *Pulsão e linguagem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, p.139.

²⁹ Lemos em *Novas conferências introdutórias sobre psicanálise*; Conferência 32: “Ansiedade e Vida Instintual” (1933): “A teoria dos instintos (*Trieblehre*) é, por assim dizer, nossa mitologia. Os instintos (*Triebe*) são entidade míticas, magníficos em sua imprecisão. Em nosso trabalho, não podemos desprezá-los, nem por um só momento, de vez que nunca estamos seguros de os estarmos vendo claramente. Os senhores sabem como o pensamento popular lida com os instintos (*Triebe*). As pessoas supõem existirem tantos e tão diversos instintos (*Triebe*) quanto aqueles de que elas necessitam no momento – um instinto (*Trieb*) de auto-afirmação, um instinto (*Trieb*) de imitação, um instinto (*Trieb*) lúdico, um instinto (*Trieb*) gregário e muitos outros semelhantes. As pessoas os pegam, por assim dizer, fazem cada um deles desempenhar sua função particular, e, depois, os dispensam novamente. Sempre se nos impôs a suspeita de que, por trás de todos esses pequenos instintos (*Triebe*) *ad hoc*, escondia-se algo de poderoso, do qual gostaríamos de nos aproximar com cautela”. FREUD, Sigmund. *ESB*. Vol. 22. *Novas conferências introdutórias sobre psicanálise e outros trabalhos*. RJ: Imago, 1976. p. 119-120.

³⁰ RITVO, Juan. O conceito de letra na obra de Lacan. In: A PRÁTICA DA LETRA, Rio de Janeiro, Letra Freudiana, v. 17, n. 26, 2000. p.10.

³¹ “O que tento visar aqui é uma responsabilidade da forma: mas essa responsabilidade não pode ser avaliada em termos ideológicos e por isso as ciências da ideologia sempre tiveram tão pouco domínio sobre ela” [a literatura e, por que não, a psicanálise?] In: BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução e posfácio Leila Perrone-Moisés. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

³² LOPES, Silvina Rodrigues. Apresentação deste livro. In: HÖLDERLIN, Friedrich; COSTA, Daniel. *Pelo infinito*. Lisboa: Vendaval, 2001. p. 11.

³³ BARTHES. *A preparação do romance*. Vol.I, p.16.

³⁴ Lemos em *A preparação do romance*, esse livro-anotação resultado dos dois últimos curso que Roland Barthes ministrou no Collège de France (1978-1979), antes de sua morte: “Método = caminho (Grenier, Tao = Caminho. O Tao é, ao mesmo tempo, o caminho e o fim do percurso, o método e a realização. Mal tomamos o caminho e já o percorremos). Tao: o importante é o caminho, o andar, não o que se encontra no fim → a busca da Fantasia já é uma Narrativa”, p. 42.

³⁵ BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. V. 1. P. 38.

³⁶ LACAN. *Estou falando com as paredes*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. p.18-9.

³⁷ Cf. LACAN, Jacques. *Estou falando com as paredes*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A PRÁTICA DA LETRA, Rio de Janeiro, Letra Freudiana, v. 17, n. 26, 2000.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. V. I. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. V. II. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Cultrix, 1971.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução e posfácio Leila Perrone-Moisés. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BRANCO, Lucia Castello. *Os absolutamente sós: Llansol – a letra – Lacan*. Belo Horizonte: Autêntica/FALE-UFMG, 2000.

BRANCO, Lucia Castello (org.). *A Tarefa do Tradutor, de Walter Benjamin*: quatro traduções para o português. *Cadernos Viva Voz*, Belo Horizonte, FALE-UFMG, 2008.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

DERRIDA, Jacques. *Que cos è la poesia?* Coimbra: Ângelus Novus, 2003.

FREUD, Sigmund. *ESB*. V. 5. *A Interpretação dos Sonhos (Parte II). Sobre os Sonhos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

FREUD, Sigmund. *ESB*. V. 20. *Um estudo auto-biográfico; Inibições, sintomas e ansiedade; A questão da análise leiga e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FREUD, Sigmund. *ESB*. V. 22. *Novas conferências introdutórias sobre psicanálise e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FREUD, Sigmund. *ESB*. Vol.18. *Além do princípio do prazer*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

HANNIS, Luiz Alberto. *Dicionário comentado do alemão de Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

HÖLDERLIN, Friedrich; COSTA, Daniel. *Pelo infinito*. Lisboa: Vendaval, 2001.

LACAN, Jacques. *O Seminário. Livro 2. O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar: 1985.

LACAN. *O Seminário. Livro 20. Mais Ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LACAN, Jacques. *Estou falando com as paredes*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

MAGALHÃES, Lígia C., VALLEJO, Américo. *Lacan: operadores de leitura*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

POMMIER, Gerard. *A excessão feminina – os impasses do gozo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

RUDGE. *Pulsão e linguagem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

Resumo

Partindo da noção de “língua pura”, formulada por Walter Benjamin, em “A Tarefa do Tradutor”, o texto pretende refletir acerca dos verbetes “sonho” e “pulsão”, que virão a compor um dicionário de citações de Literatura e Psicanálise, em elaboração.

Palavras-chave

Walter Benjamin; sonho; pulsão; dicionário

Recebido para publicação em
março de 2012

Abstract

Based on the concept of “pure language” developed by Walter Benjamin on the “The task of the translator”, the text intend to reflect on the entries “dream” and “drive” which will compose a dictionary of quotations on Literature and Psychoanalysis.

Keywords

Walter Benjamin; dream; drive; dictionary

Aceito em
maio de 2012

RELAÇÕES ENTRE PSICANÁLISE E ESCRITA

Ana Costa

Apresentando a questão da escrita para a psicanálise

Desde antes de 1900 – quando desenvolve diretamente o tema do inconsciente – Freud trata da inscrição dos traços mnêmicos, que o levou a associar a constituição da memória inconsciente numa aproximação com uma escrita. Essas relações vão abranger também os textos sobre as formações do inconsciente. Não é uma relação direta, mas a proposição do sonho como um rébus, para decifração tal qual uma escrita hieroglífica, já diz de uma aproximação. Desde seu trabalho sobre os sonhos, até suas constantes retomadas, essa condição de escrita será associada à produção onírica. Precisa ser sublinhado que o principal interesse freudiano nessa associação da elaboração onírica com escritas antigas – como são os hieróglifos, ou mesmo a escrita chinesa – diz respeito à permanência de uma figurabilidade, situada a partir de elementos compostos em linguagens distintas, tais como são a escrita da gramática e o desenho. Esta condição será retomada também nas *Lições introdutórias à psicanálise*, onde ele se detém na apresentação da escritura chinesa. O principal interesse de Freud aqui é a aproximação do sonho com uma escritura que não apresenta um texto unívoco, mantendo sentidos antitéticos, bem como uma condição primária de figurabilidade na composição entre letra e desenho.

Nos elementos destacados nos textos sobre as formações do inconsciente Freud sublinha que, nestas, tanto existe uma aproximação entre letra e figura, quanto a palavra comporta sentidos antitéticos. O interesse pelo sentido antitético, ligado às palavras primitivas, é abordado por Freud em vários escritos. Num texto de 1910, especialmente dedicado ao tema, ele se detém na análise desses duplos sentidos, trazendo o estudo de um linguista chamado K. Abel, que posteriormente não teve grande expressão em sua área. Ele situa como no vocabulário egípcio antigo, por exemplo, uma palavra poderia servir para designar sentidos opostos entre si (forte e fraco, por exemplo, eram designados pela mesma palavra). Muitas vezes, o que distinguia na escrita era o acréscimo de um desenho à palavra. Freud serve-se deste trabalho para indicar como as formações do inconsciente usam deste tipo de construção.

Numa primeira aproximação, e dialogando com este tema, os sentidos antitéticos de palavras se ligam a alguns desdobramentos de questões que não pertencem somente à psicanálise. Tanto a sociologia, quanto a antropologia transitaram pelo antitético relativo ao sagrado, como contendo em si o intocado e o impuro. Freud mesmo aborda amplamente essa vertente do sagrado no seu texto *Totem e tabu*. Seguindo essas proposições, esse antitético das palavras – que Freud associa ao *primitivo* – traz a memória da origem da criação das palavras por oposição. É muito curioso pensar nos termos que contém, em si mesmos, uma representação de oposição. Mesmo que usemos palavras diferentes, *forte* – por exemplo – traz junto a evocação de *fraco* como fazendo parte de sua representação mesma, e vice-versa. E assim podemos seguir: dia-noite, quente-frio, etc.

Lacan lembra que a condição primária do significante se constitui por pares opositivos, como os destacados. Diz, mesmo, que isso faz parte da *naturaleza*, que já nos brinda com a oposição. Podemos situar, seguindo os autores, que nessa questão está colocada uma condição primária de diferenciação. Ou seja, a diferenciação por oposição, faz parte do jogo simbólico e está na base – na fundação – de nossos sistemas representacionais. Como não lembrar aqui o que representa luz e sombra na raiz mesma do pensamento filosófico? Da mais simples construção representacional à mais complexa, o uso da oposição muitas vezes parece suficiente para sustentar qualquer sistema. A luz da razão, por exemplo, é sempre ameaçada pelas trevas que ela própria contém.

Queremos sublinhar, também, essa questão do primário nas formações do inconsciente, como propõe Freud. Se nossos sistemas de pensamento se erigem na diferenciação, cuja oposição está na base, as formações do inconsciente mantêm a indiferenciação que está na raiz da constituição dos símbolos. A produção freudiana sobre o tema sempre ressaltou essa condição de maleabilidade das representações inconscientes. De como no caso do sonho há uma utilização *do contrário* para fazer passar uma representação intolerável para o sujeito. De como o ato sintomático no obsessivo contém o seu contrário, que interpela o sujeito, acoassando-o na procrastinação.

Outra questão ligada ao tema da indiferenciação que permitirá avançar nas proposições que nos ocupam, situa-se nas representações que toma a palavra *sagrado*. Este termo traz em si as significações de puro, intocado e, ao mesmo tempo, impuro. Originalmente, nas sociedades tribais (isso foi tratado por Freud em *Totem e tabu*) designava o interdito ao toque. O que ficava interdito era tanto o elevado – como o chefe, ou o sacerdote – quanto

o excluído, como a mulher menstruada, etc. Pode-se reconhecer, nesta especificidade de indiferenciação, a relação com o excluído do corpo. Ou seja: o tema da indiferenciação situa seus elementos tanto na palavra, quanto no corpo. É com esses elementos que se constroem a pregnância do imaginário na constituição fantasística. Eles também se fazem apresentar nos sonhos e nos pequenos sintomas componentes das estruturas. Tal como menciona Freud, no sonho todos os elementos servem para representar o sonhador, as letras e fonemas das palavras se transmutam metonimicamente, uma imagem pode ser somente som, assim como todo signo pode *fazer corpo*. Aqui se pode referir o desenvolvido por Lacan ligado ao tema da letra no inconsciente. Enquanto escrita a letra é indestrutivelmente igual a ela mesma.

Um sonho nem sempre nos apresenta “a” cena da fantasia. Isso por uma simples razão: nem sempre estamos em condições de enunciá-la – quer seja do lado do analisando, ou mesmo do lado do analista. Com isso temos uma ligação do que Freud denominou *figurabilidade* do sonho às condições de enunciação.

O item onde Freud analisa os meios de representação do sonho merece ser acompanhado mais de perto em algumas de suas propostas. A primeira delas diz respeito à indagação sobre os laços lógicos que permitem a coesão e inteligibilidade de um conjunto de sentenças. Qual seria a representação no sonho de termos como: “se, porque, tão, ainda que, ou... ou” e tantas outras formas de conjunções? Esses laços lógicos se fazem representar nos discursos principalmente pelas conjunções. Segundo o autor, a elaboração onírica destrói esses laços, mantendo unicamente o conteúdo objetivo das ideias latentes.

Outra questão interessante para análise diz respeito à comparação entre sonho e artes plásticas. Curiosamente Freud os coloca lado a lado na relação a uma limitação da capacidade de expressão, quando comparados com a poesia, na medida em que esta se serve da palavra. Coloca que no sonho, tal qual nas artes plásticas, a coerência aparece como simultaneidade, justapondo elementos heterogêneos (como no exemplo que dá de quadros onde aparecem juntos – numa comunidade – personagens que nunca se encontraram). Propõe essa forma de representação do *quadro* como própria ao procedimento do sonho, onde as conexões se fazem representar privilegiadamente por contiguidade. É nesse momento que liga essa expressão a nossa forma de escrita. Para o autor:

Sucedo aqui o mesmo que no nosso sistema de escrita: quando escrevemos *ab* indicamos que as duas letras devem ser pronunciadas como uma só sílaba; mas se vemos escrito

primeiro a e logo b depois de um espaço livre, consideraremos como indicação de que *a* é a última letra de uma palavra e *b* a primeira de outra. Comprovamos, pois, que as combinações oníricas não se constituem com elementos totalmente arbitrários e heterogêneos do material do sonho, senão com aqueles que também se acham intimamente ligados nas ideias latentes (p. 537).

Em Lacan, o tema da escrita pode ser abordado por três caminhos igualmente importantes: a instância da letra no inconsciente, a letra na fantasia e a redução do sintoma à letra. No primeiro, coloca-se a proposição lacaniana da letra ligada à construção freudiana das *formações do inconsciente*. Ou seja, no sentido em que a emergência da letra no inconsciente traz algo que pode ser situado como um *isso mostra* – alguma coisa do lado da pulsão que demanda inscrição. Freud deu-lhes o estatuto de formação de compromisso de moções pulsionais, o que a situa um pouco diferente da abordagem lacaniana. A emergência das formações do inconsciente como um *isso mostra* – sonhos, lapsos – possui um estatuto não totalmente assumido pelo sujeito, que não se reconhece completamente ali. Testemunhamos os estranhamentos provocados por suas aparições cotidianas, onde são situadas como elementos estranhos ao *eu*. De alguma maneira precisamos reconstituir os enlaces com nossas significações conhecidas, retomando um sentido perdido pela surpresa de sua emergência.

Desdobrando a proposta freudiana do sonho como um rébus para decifração, Lacan indica que a emergência do inconsciente, como uma letra em instância, ainda precisa de um caminho de elaboração. Ele propõe, numa passagem do Seminário *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, nas lições onde trabalha o tema do olhar, que no sonho *isso mostra*. O *isso*, como aproximação ao *isso* freudiano, diz respeito ao movimento pulsional. *Isso* como um indeterminado – que somente adquire determinação a partir de um terceiro – representa a condição de exterioridade em que primeiro surge o movimento da pulsão. Essa “exterioridade” – esse *isso* estranho ao *eu* – sempre irá compor nossos sentimentos em relação ao corpo, nunca completamente “nosso”.

A partir disso, precisa um caminho a mais, o caminho que toma a repetição, para que do *isso mostra* se produza, em transferência, o reconhecimento de que ali se constitui a expressão de um traço do sujeito. A transferência é o que garante ao sujeito se colocar em relação à repetição desse traço. É curioso que mesmo para quem se analisa há algum tempo a emergência do inconsciente em suas formações causa surpresa. A produção de lapsos, ou mesmo os sonhos, constantemente provoca sentimentos de exterioridade,

mesmo para aqueles que se dedicam ao trabalho com o inconsciente, tendo uma familiaridade com essas expressões.

Como é possível perceber de saída, não é suficiente a emergência da letra nas formações inconsciente para que se dê uma inscrição do sujeito. Por essa razão Lacan diz que no sonho *isso mostra*, é da ordem do *isso*, não está articulado ao traço unário. De entrada, marca-se uma diferença em relação a Freud, na medida em que este denominava de formações do inconsciente também ao sintoma. Lacan não dá o mesmo estatuto ao sintoma. O sintoma já é um trabalho de inscrição, tendo ali uma condição de singularidade, na medida em que já há um trabalho de amarração da letra, que não necessariamente está colocado no sonho.

Aqui surge uma pergunta: como então tomar a proposta freudiana do chiste em sua relação com o inconsciente? Tal como analisado por Freud, o chiste tem a peculiaridade de nos mostrar uma estrutura, uma estrutura ternária, na qual o efeito chistoso emerge por relação ao um terceiro ausente, de quem o chiste trata. Se analisarmos detidamente, as colocações freudianas dizem respeito a brincar com o efeito simbólico das palavras, na medida em que sua estrutura implica o esvaziamento do especular. Isso pode ser situado na diferenciação que Freud faz entre o chiste e o cômico, situando que – neste último – o sujeito ri do outro, de sua queda, ou humilhação. Podemos indicar, então, diferentes sítios para a “queda”, com seus efeitos de gozo (o riso): ou bem é a imagem que cai, que mostra sua falha (outro humilhado), ou bem o furo que produz riso se dá no jogo com as palavras, que perdem sua fixidez. O chiste diz respeito a outra coisa. Não se trata propriamente do suporte do sujeito, mas sim de fazer alguma coisa com o que é da ordem da letra, na medida em que resulta em um gozo compartilhado no riso. O lapso, por sua vez, é quase uma *mostração* disso, mas deixando o sujeito no lugar do “ausente”, na medida em que ele não se reconhece no que produz.

O sonho é o que há de mais singular no que diz respeito à letra no inconsciente e não por acaso Freud lhe deu tanta importância. Nele, o trabalho se alinha do lado de uma tentativa de inscrição do pulsional. Assim, é bem marcada a diferença entre a letra do sonho, daquela da escrita da fantasia. Nesta última, temos uma superposição de registros, onde o que é da ordem da letra se confunde com o que seria do registro do traço simbólico. Ou seja, a articulação da fantasia superpõe objeto da pulsão e traço unário.

Seria a *escrita do caso* literatura?

Em outro trabalho nos detivemos na apresentação da escrita de caso na psicanálise. Não é nosso interesse retomar todo o desenvolvido ali. Tomaremos tão somente referências que merecem ser ampliadas. Pode-se indagar, por exemplo, o que faz com que Freud precise escrever o Caso Dora para desenvolver exemplos de sonhos se em toda sua obra sobre a interpretação dos sonhos há inúmeros deles. Outra via de trabalho toma por referência o que alguns autores definem como o traço do caso. Uma colocação inicial sobre a primeira questão diz respeito ao real em causa no trânsito por um caso que não se fecha com o encerramento da análise. A dimensão de enigma lançada às gerações de analistas que se seguem é um elemento importante na transmissão da psicanálise. A abertura produzida pelas publicações dos casos de Freud ainda hoje demanda interpretação. Logo, são extremamente férteis nas elaborações dos conceitos. Nesse sentido, a abertura do Caso Dora não diz respeito somente a um exemplo de interpretação de sonhos. Sobre o tema do traço do caso, o que é buscado diz respeito à interrelação entre letra e significante, inspirada na proposição lacaniana de traço unário. Transitemos um pouco pela desconstrução desses elementos.

Em relação à particularidade da escrita do caso, encontramos a queixa em Freud de ser lido mais como novela, do que como produção científica. Essa queixa contém em si um índice de que, nesse terreno, lidamos com fronteiras pouco definidas. Essa indefinição pode ser, no mínimo, de dois registros. Primeiro, e mais evidente, a identificação do analista com *seu caso*. Tanto com relação a Freud, quanto no único caso escrito por Lacan, muito já se produziu em torno dos impasses identificatórios e fantasmáticos dos próprios autores. O segundo registro diz respeito a fronteiras de campos: o que permitiria reconhecer que se trataria de uma transmissão própria ao campo da psicanálise? Em que se diferenciaria de uma ficção literária? Esta pergunta retoma, em contraponto, uma análise de Todorov, que se indaga sobre os limites da designação de *ficção* na literatura, na medida em que até mesmo a escrita de caso na psicanálise pode ser entendida como ficção. Tal como este autor, ao formularmos esta indagação percebemos que o termo *ficção* traz suas imprecisões. Desde nosso campo, reconhecemos seu lugar e estatuto na literatura. Caberia sua aplicação naquilo que tratamos de desenvolver aqui?

Pode-se reconhecer que a construção narrativa do caso clínico pertence ao campo ficcional. Isso porque o enlace associativo, construído com elementos da escuta clínica, é de responsabilidade de quem escreve o caso.

Pensemos na massa de palavras jogadas ao longo de inúmeras sessões, distribuídas semanalmente por muitos anos. O que os organiza, o que os orienta? Resposta simples e imediata: a transferência. No entanto, será tão simples assim? Decomponhamos um pouco seus elementos. Por exemplo, a transferência que organiza a narrativa do analisando sobre seu “caso” é distinta daquela que orienta a narrativa do analista a propósito do “caso”. A referência ao saber (relativo ao suposto saber que está em causa na transferência) não é a mesma numa e noutra posição. Em relação ao analisando, diz respeito ao saber inconsciente *impresso* na letra de sua fantasia, letra esta motor da repetição. Também ele organiza uma narrativa ficcional que vai fazer rolar essa letra na transferência. Ou seja, sua narrativa é construída na suposição de saber produzida nisso que faz enigma, por se repetir alienado ao Outro. Assim, a ficção do lado do analisando diz respeito à novela que permite conter e delinear as bordas de sua fantasia.

Do lado do analista, também é possível reconhecer uma produção ficcional na construção do caso. Não podemos supor que teria uma objetividade no relato, na medida em que reconhecemos que toda produção narrativa resulta de tentar circunscrever um vazio. Como temos tratado aqui, o saber se produz no encontro de uma borda e, nesse sentido, teria de se pensar na sua operatividade na transmissão da psicanálise. No entanto, o saber aqui não é da mesma ordem do saber inconsciente, na medida em que se supõe que em relação a isso o analista terá transposto suas referências fantasísticas. Ou seja, o que estaria em causa aqui não seria da ordem de supor um sujeito ao saber, como no caso do que move uma análise, mas de operar a partir do furo do saber. Nesse sentido, quais os termos de ficcionalidade que se produzem na escrita de caso na psicanálise?

Estamos tratando da questão específica da construção do caso clínico, no momento não adentraremos nas produções lacanianas dos matemas e nós. Consideramos que estas não substituem a construção do caso, que pensamos ser uma forma importante na transmissão da psicanálise. Cada um desses termos e escritas traz suas especificidades ao ensino da psicanálise, que se alimenta de diferentes tempos na sua transmissão.

Continuando as indagações que fazemos, podemos chegar a uma formulação que parece constar de toda escrita de caso. Diz respeito àquele ponto do laço transferencial que não se encerra no trabalho com o analisando e que, de alguma maneira, precisa ser endereçado à comunidade de analistas. Neste ponto vamos encontrar a junção entre escrita e endereçamento, trazendo a

relação a diferentes tempos e que muitas vezes tendem a se confundir. Nem sempre se dá a passagem da escrita a outros, produzindo leitor. Ou seja, temos aí *impasse* nesse real produzido pela própria clínica psicanalítica e que a transferência atualiza.

Na referência aos diferentes tempos, vale a pena nos determos nas análises que Freud e Lacan fazem do sonho denominado *Injeção de Irma*. Ali, não se trata propriamente de uma escrita de caso, mas o referimos aqui em função de que tanto Freud, quanto Lacan, o consideraram paradigmático de uma transmissão. Para Freud, seu dizer de que o segredo dos sonhos ali se revelara a ele. Para Lacan, a questão de que Freud tinha, no trabalho do *sonho*, antecipado uma comunidade de psicanalistas. Ou seja, situava-se, a partir do sonho, a possibilidade de transpor um real – revelado na clínica pela fala/garganta de Irma – em função de antecipar ser acompanhado por uma comunidade dos analistas, que viriam depois dele.

É inegável que, para Freud, escrever constituiu-se como uma condição necessária para situar-se na clínica psicanalítica. Podemos concordar com Lacan, a escrita desse sonho antecipou e também produziu uma comunidade de analistas. Sua função principal foi de *nomear* algo que balizou uma prática, situando como borda o desejo do analista, posição a partir da qual outros – depois de Freud – ousaram também se aventurar. Se analisarmos o texto escrito por Freud sobre seu sonho, podemos reconhecer nele não somente o desdobrar de distintos tempos do sonho, mas uma construção paradigmática da transposição de diferentes tempos na clínica. Lembraremos, aqui, as proposições freudianas e lacanianas sobre esse trabalho, mas o propomos num mais além, numa transposição que não diz respeito somente ao exemplo tratado. Assim, o situamos como um paradigma de escrita, que acompanha os diferentes tempos, não somente do sonho, mas de um percurso de análise:

– primeiro tempo: a unicidade identificatória no Freud profissional que atende a Irma, a partir de sua postura médica. Podemos situar aqui, um ponto de entrada em análise, como certeza egóica. O saber em questão está antecipado pelos dispositivos e construtos da ciência de referência de Freud, como se não precisasse ser colocado em operação pela fala;

– segundo tempo: o encontro do Real da garganta de Irma. Lacan propõe que ali houve uma dissolução do imaginário, onde surgem séries de personagens que compunham uma comunidade identificatória para Freud. Situando na clínica, podemos pensar nessa decomposição nos momentos em que o sujeito se abandona à associação livre, a partir do encontro de um

elemento que irrompe enigmaticamente, em que o sujeito perde o ponto desde onde se representava imaginariamente. Desse momento situa-se a dispersão pelos traços de linguagem para onde o leva a associação. Aqui, é a operação mesma do sujeito suposto saber, na sua forma de alienação, na busca de nomear o ponto enigmático surgido, a partir de uma posição que implica um saber suposto ao analista;

– terceiro tempo: a *solução* da trimetilamina, onde entra uma referência sexual para Freud. Lacan propõe situar-se ali a essência do simbólico, na escrita das letras de uma fórmula. Essa escrita diz respeito ao discurso da ciência. É nisso também que Lacan situa um endereçamento de Freud a uma comunidade de analistas. Na referência aos tempos de análise, que estamos propondo desenvolver a partir deste exemplo, situa-se a escrita da letra num discurso, que implica um movimento de saída, de término. Como se percebe, a saída do sonho de Freud volta a encontrar elementos do discurso da ciência, que estavam como imagem na entrada, mas o encontra a partir da passagem por uma experiência singular de perda das identificações.

A abordagem da função da escrita de caso entre os psicanalistas tributários do ensino de Lacan não foi tão desenvolvida. No início tomou-se seu caminho, pela proposta de retorno a Freud, estudando sua releitura das chamadas “cinco psicanálises”. Ao tentar-se situar o elemento que insiste no trabalho de Lacan a esse respeito, pode-se nomeá-lo como uma indagação sobre o desejo de Freud. É isso que está em causa no que pode ser chamada de *letra* freudiana, na medida em que institui uma comunidade de transferência. Do trabalho lacaniano o que se destaca como transmissão é a leitura dos impasses colocados pela transferência nesses casos, e não um aspecto modelar do caso.

Sobre o tema do traço do caso, podemos propor – a partir dele – o encontro singular do funcionamento de uma estrutura de linguagem, que opera a partir de um impossível. Ao nos orientarmos nas referências freudianas, por exemplo, encontraremos esse impossível na produção de uma cena, chamada *cena encobridora*, que vem no lugar de um impossível de representar, como na denominação da *cena primária*. É a partir desta cena, também, que vemos a montagem de uma estrutura ternária, que organizará as referências narrativas. Freud nos lega uma maneira muito particular de abordar essa cena, fazendo-a responsável pela produção de séries associativas que não esgotam o estatuto de uma “cena encobridora”. Ou mesmo quando a propõe como responsável pelas construções em análise. Tomando em consideração essas elaborações,

Lacan situa aí o que denominou de “trabalho de apagamento”, responsável pela inscrição de um traço como série na repetição. Pode-se acrescentar a isso a relação com um trabalho de inscrição, que diz respeito à proposição lacaniana de escrita, como o que vem no lugar da não relação sexual e como a tentativa de produção de um ato de inscrição. Precisa-se indicar também que há dois vetores que o ato busca cruzar. Por um lado, a montagem de uma estrutura que recorta um objeto, na tentativa de situar o objeto na fantasia. Isso implica tomar a letra na sua captura no mais de gozar. Por outro lado, dar o nome a isso que se captura.

Construção e novela na escrita freudiana

Como já situado anteriormente, o que interessou a Freud na aproximação que fez entre sonho e escrita dizia respeito a que, no sonho, não há a referência a um texto unívoco. O sonho mantém sentidos antitéticos, bem como uma condição primária de figurabilidade compondo um hibridismo entre texto e desenho. Assim, podemos situar uma primeira referência à escrita freudiana como sendo aquela constante de seus textos sobre as formações do inconsciente. São momentos em que Freud preocupa-se fundamentalmente com a repetição significativa, seu jogo posicional e a possibilidade de leitura que esse jogo proporcionaria ao emergir como ato – o denominado ato falho. A análise freudiana dessas questões tornou-se lugar comum, a ponto de hoje perder o efeito de verdade na sua emergência. No “Freud explica”, como moeda gasta, os elementos da “verdade freudiana” sofrem o desgaste do tempo, tanto quanto de uma pretensa universalidade interpretativa. O “ato falho” talvez seja o melhor representante disso. Originalmente, sua expressão foi entendida como revelando uma verdade que estaria “escondida”. Um “furor interpretativo” assolou a acolhida de suas expressões, até que a *claridade* de sua emergência ofuscou de tal maneira que ele retornou a seu “esconderijo”. Mostrar demais também é uma maneira de esconder.

Não é nossa pretensão percorrer exaustivamente as condições da escrita freudiana. Destacaremos ainda dois elementos a acrescentar-se ao já tratado, na medida em que eles têm sua importância para o próprio Freud. Escolhemos trabalhar com escritas freudianas que colocam em causa de um lado a novela e, de outro lado, a ficção como construção. Elas podem ser encontradas também nas escritas dos casos clínicos, que transitam por esses dois elementos. No primeiro, a constituição da novela na produção mesma da narrativa. Em relação a esse elemento as referências são inúmeras: enquanto organização,

passa pela chamada *novela familiar*, ou mesmo a *novela edípica*. Todas as expressões de que Freud se utiliza, para referir esses elementos, colocam em causa relações imaginárias nomeadas a partir de disputas, rivalidades, identificações, escolhas de objeto, etc. A novela dá ênfase às relações, situando-as em estruturas ternárias – como o Édipo – ou mesmo nos fechamentos implicados nas crises do imaginário, onde entra a relação ao duplo, como desenvolvido no “Homem dos ratos”, por exemplo.

Destacaremos um trabalho que é paradigmático como escrita da novela, mesmo que outros elementos também possam ser analisados. Ele não foi propriamente uma escrita de caso clínico, mas foi tratado como se fosse. É o trabalho intitulado *O delírio e os sonhos na “Gradiva”, de W. Jensen*, de 1906. Além do citado, transitaremos também por *O homem Moisés e a religião monoteísta*. Neles, Freud tanto opera com os elementos conceituais que o faziam entender a clínica psicanalítica, como também ali se torna patente uma questão a mais, a propósito daquilo que move o desejo de Freud. A análise dessas questões interessa na medida em que também na transmissão da psicanálise lidamos com litorais, onde os conceitos se constroem nas bordas do discurso do psicanalista. Isso significa colocar em causa um lugar singular na cultura, implicado na relação com outras produções. No caso dos textos destacados, os litorais buscados por Freud são, por um lado, a literatura e, por outro, a antropologia na interpretação da religião monoteísta.

O texto antes destacado sobre a novela de Jensen é bastante curioso. Nele, Freud deixa-se levar num enredo romanceado e o trabalho com o inconsciente se limita a um conteúdo não consciente, dizendo respeito ao apaixonamento do personagem Norberto Hanold. Nesse sentido, o autor não avança muito em relação ao conteúdo já constante na narrativa do próprio Jensen. Este texto se aproxima bastante da escrita do *Caso Dora*, no qual podemos situar uma configuração de novela. Para Freud o recalque em Dora dizia respeito ao seu amor pelo Senhor K. Ou seja, o aspecto de novela em Freud joga todo no que ele representou como recalque de uma corrente de libido, associada a um amor não reconhecido. Nos dois textos a função do sonho adquire uma importância central, revelando o que teria de ficar escondido. Aqui, não se trata da face de enigma do inconsciente, mas de um sentido explicitado. Freud escreve o caso Dora tentando desdobrar a interpretação dos sonhos num trabalho em transferência. Também sobre a abordagem de *Gradiva* o que o move é uma demonstração de sua interpretação dos sonhos.

É notável a diferença entre a abordagem do caso Dora e, por exemplo, *O homem dos ratos*. Neste último, as relações entre significante e gozo podem ser acompanhadas no trabalho do caso clínico. Todo o desdobramento do caso se dará tomando os elementos da novela familiar de uma maneira diferente, situando a rede de relações de dívida e filiação. Ou seja, caracterizando elementos reais e simbólicos na constituição dos sintomas. Aqui, a novela familiar não entra em causa somente focando as relações imaginárias. Assim, o recalque diz respeito tanto a elementos da novela edípica centrados nas redes simbólicas, quanto na face do gozo implicada na produção de sintomas. Pode-se aventar que essa diferença corresponde ao tempo de prática e desenvolvimento teórico que separam um texto de outro (*Dora* em 1901 e o *Homem dos ratos* em 1907). No entanto, como explicar que a escrita de *Gradiva* tenha sido no mesmo ano que ele escreveu o *Homem dos ratos* e encontrarmos naquele trabalho os mesmos elementos de análise constantes em Dora? Se nos valêssemos das justificativas anteriores a análise empreendida naquele texto teria de inspirar-se no avanço conceitual conseguido nesse tempo, o que não aconteceu. A estrutura narrativa e análise conceitual constante do *Caso Dora* é praticamente a mesma da que encontramos em *Gradiva*, ou seja, o que estamos designando como novela.

Fazendo essa aproximação, teríamos como pensar num elemento em comum que move a produção freudiana para a novela, independente de que isso tenha sido reconhecido pelo autor? Não arriscaremos muito se situarmos no tema da *Madona* – ou seja, *A Mulher* – esse ponto de fuga histórica que produz a novela.

É interessante destacar esse elemento como *ponto de fuga*. Ele provoca um observador – um olhar – que ao mesmo tempo encobre e produz o quadro. Busquemo-lo nos textos que nos ocupam. No caso Dora é evidente, é o quadro da Madona, que tanto captura o olhar de Dora, quanto a mantém numa distância calma do ponto de reconhecimento de sua fantasia. Nesse sentido, a novela que a faz testemunha e partícipe – o que constitui o engano na interpretação freudiana sobre o desejo de Dora, como sendo na direção do Sr. K – contém esses elementos, mas sempre por relação a um ponto de fuga. A enunciação sobre o desejo feminino nunca é colocada em causa.

No texto freudiano sobre a *Gradiva* isso ainda é mais evidente, onde vemos o autor enredado nas filigranas narrativas que constroem o ponto de fuga do texto. É Freud identificado ao personagem da novela, arqueólogo do inconsciente, na busca de um sentido. Tal como Hanold (e como ele mesmo

em Dora), Freud se engana sobre a determinação inconsciente e se perde nos desvios do passo de Gradiva. Muito já se tratou a respeito do engano freudiano sobre o desejo feminino. O que não implica que depois dele se tenha avançado grande coisa no assunto. No entanto, se em relação à construção da novela hoje estamos bem mais advertidos a partir de proposições lacanianas, os elementos levantados nesses textos ainda interessam. A novela de Jensen não é um grande texto e somente assume importância aos psicanalistas que retomam a escrita freudiana.

Assim, pode-se pensar que a maneira como Freud tenta transmitir o feminino passa pela construção de dois elementos: a tela e o ponto de fuga, na própria organização da novela. Nesse sentido, o texto de Jensen encena a partir desses elementos. A nomeação *Gradiva* já diz de um deslocamento, *daquela que avança* e que não está onde se espera. Diz também desse familiar/estranho, que implica a extimidade da relação ao desejo. O traço estrangeiro do desejo buscado por Hanold (a figuração do estranho passo de Gradiva) estava o tempo inteiro na sua familiar vizinha e companheira de infância. Por outro lado, é pelo ponto de fuga – de algo que escapa inexoravelmente – que todas as novelas da humanidade foram construídas. Apesar de não poder equiparar-se em importância, o desvio de Hanold na busca de seu desejo, afastando-se e perdendo-se por viagens ao estrangeiro, aproxima-se de uma odisséia de Ulisses, na qual a vida/zoe (não por nada esse é o nome dado à mulher na novela de Jensen) se confunde com poder construir a narrativa/novela. Nesse sentido, o que interessa aqui é a inventividade na tecelagem do quadro, cuja figura enquadra – como uma Madona – a perda implicada na relação ao desejo. Talvez por essa razão que o texto freudiano transmita seu fascínio. *Fascinium* paralisa: nesse sentido um ponto de fuga/perda é necessário.

Construção e o "Homem Moisés"

A construção assume um caráter um pouco distinto da novela na sua produção narrativa. Enquanto a novela trata de *relações* – o que implica nas identificações e escolhas amorosas – a construção tenta dar conta de um originário. Ou seja, de algo que não se apresenta constituído como memória, a não ser na dispersão de seus elementos. Um texto freudiano paradigmático, em relação a isso, trata de deslindar as origens de Moisés e a fundação do monoteísmo judaico. Seu interesse parece estar ligado a ter entrevistado a possibilidade de aplicar a via interpretativa constante de *Totem e tabu*, na referência ao assassinato do pai. Os elementos pelos quais transita no texto

sobre Moisés não deixam de ser paradoxais: em primeiro lugar, a investigação sobre uma origem egípcia de Moisés, o que o situaria como estrangeiro aos judeus; depois, a repetição do assassinato de um pai onipotente; por último, a designação dessa construção como “verdade histórica”.

Este último elemento é muito interessante. O que significaria tomar uma construção como uma verdade histórica? Não se trata, no texto, do laborar de um historiador, na tentativa de reconstituir acontecimentos. Freud tece alguns enlaces, com os significantes que vai pescando em sua investigação, e com eles faz sua construção. Assim, podemos deduzir que a “verdade” situada ali não é da mesma ordem de um acontecimento objetivo. De que se trataria então?

Uma via de pensamento seria tomar essa produção do lado da subjetividade de Freud. Afinal de contas, trata-se do tema do judaísmo, referência cultural do autor. A “verdade”, aqui, diria respeito à sua. No entanto, mesmo se admitindo isso, o texto toca em algo de transindividual. Digamos que o que ele tenta dar conta é do estatuto do pai enquanto *construção*. Nesse sentido, a verdade histórica seria a condição de fundação mesma desse lugar, não se tratando de um fato específico.

Não pretendemos desenvolver o tema do pai em Freud, coisa que uma análise mais detalhada do texto que nos ocupa mereceria. Nosso interesse diz respeito a situar a produção mesma da narrativa. Não somente a construção tenta dar conta do lugar paterno, também o mito situa-se aí. Freud utilizou-se tanto do Édipo, quanto do mito do pai da horda para situar essa questão. No entanto, é possível perceber que o mito tem lugar bem distinto de uma construção designada como verdade histórica. No mito temos duplicações: desde representações das forças da natureza, ou mesmo das pulsões, constituindo esse interno/externo moebiano, tentando dar conta de um real opaco, que não se deixa apreender simbolicamente. Os deuses míticos encenam esse impossível.

Já na construção como verdade histórica não é a duplicação que está em pauta, trata-se antes de *criação*, de fundação de um referente no lugar de um originário. É interessante, aqui, pensar na ligação entre originário e o ato de criação como um assassinato. Talvez possamos entender deste lado a ligação que Freud faz entre o Moisés lenda e o mito do pai da horda. Nos dois pode ser destacado que o ato de assassinato visa cortar o gozo em excesso do *homem* líder: seja de um Moisés dominador, onipotente, impondo sua lei (tal como Freud justifica a proposição de que ele teria sido assassinado); seja do pai da horda, que gozava de todas as mulheres.

Ligado a isso situamos, ainda, a referência constante no título: o homem Moisés. Aqui, *homem* pode indicar sua corporeidade, presentificada na cir-

cuncisão. O pai/homem: dupla via de ravinamento, na qual desejo e gozo podem aceder a produções no laço social.

Condições de ficcionalidade em Lacan

É certamente forçado associar o termo *ficção* às produções de Lacan. Poderia dizer-se que seu texto (tanto oral, quanto escrito) está mais próximo da poética, tanto pela busca de uma enunciação original, nos jogos homofônicos, quanto na extensa produção de neologismos. No entanto, Lacan se ocupou de alguns romances, relacionando obra e autor na produção dos mesmos. Nestes, seu trabalho se dirige ao que designaremos como *condições de ficcionalidade*. Não se trata propriamente de uma referência à estrutura tal como se situa na literatura (como poderia ser pensada uma estrutura de construção do romance); ou mesmo na utilização da referência à estrutura de linguagem. Em alguns trabalhos podemos supor que nessas condições de ficcionalidade se trata de recortar e produzir o nó borromeu como objeto na própria escrita narrativa. Tomaremos seu texto, a propósito de um romance de Marguerite Duras, que nos parece paradigmático em apresentar essa questão.

De entrada uma palavra: *ravissement*. É uma palavra francesa bastante expressiva, na medida em que tanto designa raptos, quanto deslumbramento, duas expressões que, com rara felicidade, apresentam uma determinada relação ao objeto olhar. A tradução do texto lacaniano como *arrebatamento* expressa melhor do que na tradução do romance, que escolhe *deslumbramento*. Essa relação ao olhar faz parte da paixão, na medida em que ela se apresenta como uma das formas de loucura. Nela, o sujeito está suspenso e submetido ao olhar.

Apresentemos os elementos da narrativa de Marguerite Duras a fim de situar a leitura lacaniana. A autora escreve sobre um tipo particular de loucura, da qual diremos que especialmente as mulheres se deixam afetar. Há uma dimensão autobiográfica em seus escritos, não constituindo propriamente nenhum traço específico desta autora, na medida em que isso faz parte da escrita de muitos outros. Este romance constitui-se na construção de uma personagem que só se sustenta na montagem de uma estrutura do olhar, que Lacan define como *contar-se três*. Ela nos transmite uma determinada experiência de vida onde é perfeitamente possível viver sem *ser*. A personagem Lol é construída na entrada do romance, definida somente com uma palavra que transmite a densidade de uma experiência: “ela sempre foi ausente”. O que é curioso nessa narrativa é que não há causa, nem razão, não há densidade psicológica, nada acontece: ali, não é tanto a história que interessa e

sim algumas montagens inusitadas. Lol fez o normal da vida, daquilo que se espera como valor: casou, teve filhos, uma casa... mas ela sempre foi ausente. E os momentos em que ela está, em que ela consiste, são esses do encontro da raiz que a sustenta, de um olhar que a contorna, de um olhar onde ela está.

Todo romance vai desdobrar o que está colocado em seu início: o baile no qual Lola Valérie Stein comparece com seu noivo e no qual acontece o arrebatamento. Este se dá no momento da entrada de uma mulher em seu vestido negro, arrebatando o noivo a dançar com ela toda a noite, sob o olhar de Lol. Ao amanhecer o casal desaparece pela porta do salão e Lol desmaia. Anos depois, Lol reencontra traços dessa noite ao vislumbrar Tatiana na rua. Tatiana foi uma espécie de testemunha da noite do arrebatamento, permanecendo a seu lado olhando o casal dançar. Lol segue Tatiana e se reconstitui um ternário fundado no baile, desta feita mostrando os encontros de Tatiana com o amante Jaques Hold, que descobrimos ser o narrador da história. É dessa maneira que se reconstitui para Lol o ternário do rapto, com o consentimento de Hold, que vê Lol segui-los e sem que Tatiana saiba. Ali se armam diferentes capturas. O personagem/narrador apaixona-se por Lol, tornando-se sua presa, e começando a oferecer-lhe seus encontros amorosos. Seu objeto de desejo não se situa mais em Tatiana, e sim na suposição do desejo de Lol. Ali ele fica prisioneiro de fazer para ela. Só que ele não pode tê-la, porque Lol não sustenta um desejo *a dois*.

Essa é a estrutura que o romance nos transmite: a personagem Lol, que só consiste neste olhar do casal, o sujeito Jaques Hold – sujeito de um desejo, que só pode se realizar por *procuração* – e o objeto do desejo que é olhar uma mulher, como portadora desse traço que desperta e arrebatava, onde estão enlaçados desejo e gozo.

Em seu texto Lacan vai insistir no contar-se três como sendo não somente a montagem que Lol precisa, mas a construção, num mesmo movimento, do objeto da pulsão e do traço da contagem. Ele se realiza em duas cenas, que podem ser tomadas como duplicação uma da outra. Na primeira, Lol e Tatiana olham um casal dançando. Na segunda, Hold “olha” Lol olhar. O objeto da pulsão (olhar), então, se institui pelos duplos, na medida em que nas duas cenas podemos indagar: quem olha? Lol precisa ser *acompanhada* por alguém que *olhe* (desejo).

A segunda cena traz um elemento a mais para a construção do olhar, que é a mancha tematizada na cabeleira de Tatiana. Há um deslizamento entre vestimenta (*robe* em francês), cabeleira negra (“nua, nua, sob a cabeleira

negra”) e rasura (que também pode estar ligada ao ponto do olhar que Lol representa para Hold no campo de ciente). Lacan ressalta particularmente essa passagem. A mancha é situada como uma rasura, ou seja, um traço de escrita que borra a nudez do corpo feminino. É a produção de uma falta no Outro, como condição de possibilidade da construção do olhar. É preciso que algo se apresente no real como rasurado, como uma mancha, para que um olhar se constitua. A cena do romance atualiza a condição em que o corpo nu da mulher precisa, de alguma maneira, ser rasurado. Esta rasura, esta marca, é apresentada pelo cabelo negro de Tatiana. O cabelo negro como que constitui uma moldura, tal qual o marco da janela por onde Hold olha Lol no campo de ciente, que constroem as bordas que suportam a montagem do gozo. Ali se procede a seu ravinamento, tal qual é situado em Lituraterra.

Interessa frisar que Lol não está no lugar de voyeur na montagem a três. Se o que acontece no quarto realiza Lol é porque Jaques Hold deseja por ela. Ele introduz o desejo no lugar de puro exercício pulsional. O olhar em questão não é da natureza da visão, é um olhar de lado, que só se constrói por velamento, por algo que não é mostrado, por algo que encobre. Só há desejo na medida em que há um encobrimento, uma perda no lugar do objeto olhar. O interessante dessa estrutura complexa é que ela nos permite avançar um pouco na abordagem das montagens por onde os falantes realizam seus gozos. Lol somente consiste num olhar, desde que ela corresponda à *rasura* no quadro: esse velamento que marca o corpo como castração. Então ela somente *está*, se ausentando de ser o objeto, constituindo-se como endereçamento. Hold, por sua vez, realiza seu acesso à mulher mediado por uma mulher impossível. E, por último, Tatiana, que também se estabelece por um ternário, mediatizada pela *outra*.

Como se pode perceber, a construção que Duras realiza nas personagens encena a montagem do ternário lacaniano RSI, amarrados pelo objeto olhar. Nesse sentido, a proposta de Lacan do *contar-se três* diz respeito a que algo, ali, produz amarração e conta como UM. A soldagem do ternário diferencia seus elementos, como demonstramos acima, onde as personagens encenam referências distintas. No entanto, essa diferença só se sustenta pela amarração na cena, sendo isso que os diferencia. Ou seja, paradoxalmente “contar-se três” faz UM.

Tomando a questão do contar-se, quando Lacan diz que o neurótico é um sem nome, diz respeito a que o neurótico transita muito mais facilmente pela equivalência entre os nomes. É também isso que faz com que a condição

de anonimato possa ser uma possibilidade de gozo. A equivalência dos nomes, no caso do neurótico, não o desorganiza tão radicalmente, não faz retorno no real. Na psicose o problema é justamente que a nomeação vai se confundir com o lugar objetual: os objetos vão estar no mesmo lugar do nome. É por isso que muitas palavras tornam-se tão “concretas” como podem ser os objetos, na medida em que retornam no real. Por essas colocações percebemos que há uma diferença entre equivalência e justaposição.

No que diz respeito ao nome, ainda algumas palavras sobre o texto de Lacan. Ainda sobre o arrebatamento. Assim ele o desdobra:

Arrebatamento... Arrebatada... Arrebatadora é também a imagem que nos será imposta por essa figura de ferida, exilada das coisas, em quem não se ousa tocar, mas que faz de nós sua presa.

Os dois movimentos, no entanto, enlaçam-se numa cifra que se revela por esse nome sabiamente formado, pelo contorno de sua escrita: Lol V. Stein.

Lol V. Stein: asas de papel, V tesoura, Stein, a pedra – no jogo do amor tu te perdes (p. 198).

Para além da construção poética contida nesta passagem, interessa situar a questão do nome. De Lola Valérie Stein, da abertura do romance, passa a Lol V. Stein na continuação, depois do baile. Lacan associa esse nome que resta à cifra de um jogo, passado na sua escrita no corpo. Este jogo não é qualquer, na medida em que se procede a dois, constituindo um perde/ganha na construção de imagens produzidas com gestos das mãos: papel (com a mão aberta), que perde para tesoura (gesto com os dedos indicador e médio abertos), que perde para pedra (gesto com a mão fechada). Nessa continuidade, que se equivale a Lol V. Stein, se perde sempre (“no jogo do amor tu te perdes”). Tomando a colocação lacaniana – “cifra que se revela no nome, contornado na escrita” – podemos perguntar-nos sobre essa cifra do nome veiculada pelo corpo (as mãos). Em relação a isso, precisamos diferenciar cifra e traço unário. Como é possível deduzir, a cifra no corpo corresponde ao *nome objeto*, não diferenciando os registros (RSI). Podemos pensar que nesse momento o patronímico está subtraído da série da filiação, o que, por outro lado, não o situaria dentro de uma novela edípica. Nesse sentido o “tu te perdes”, situado por Lacan, não se coloca num diferencial, onde o traço unário, referido à castração, institui o nome como inscrição do sujeito numa série trans-geracional. Esse “tu te perdes” no jogo simbólico, ou no jogo do amor, institui a perda dentro de um deslizamento metonímico, no qual a personagem seria tragada.

Referências Bibliográficas

- COSTA, A. *Clinicando. Escritas da clínica psicanalítica*. Porto Alegre: Associação Psicanalítica de Porto Alegre, 2008.
- FREUD, S. Lecciones introductorias al psicoanálisis. In: *Obras Completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1972.
- . El doble sentido antitetico de las palabras primitivas. In: *op. cit.*
- . Toten y tabu. In: *op. cit.*
- . La interpretación de los sueños. In: *op.cit.*
- LACAN, J. *O Seminário. Livro 11. Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.
- . *O Seminário. Livro 20. Mais, ainda...* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.
- . O arrebatamento de Lol V Stein. In: *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- . Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

Resumo

O presente artigo trata das relações entre psicanálise e escrita. Parte das propostas freudianas do inconsciente como rébus. Também da retomada, por Lacan, com o tema da letra dentro da psicanálise. Transita pelos questionamentos de como tomar a produção dos textos psicanalíticos, desde os casos clínicos, até a relação com a transmissão. Indaga como tomar a questão da ficção e da novela desde o ponto de vista da psicanálise e qual sua diferenciação em relação à literatura.

Palavras-chave

Letra e escrita, inconsciente, escrita da clínica.

Recebido para publicação em
março de 2012

Abstract

This paper discusses the relationship between psychoanalysis and writing. Part of the Freudian unconscious as a *rebus*. Also the approach, in Lacan's theory, about the subject of the letter in psychoanalysis. Deals with issues of how to take the production of psychoanalysis texts, since clinical cases, until the transmission issues. Asks how to take the question of fiction and novel from the point of view of psychoanalysis, and what is its difference from the literature.

Keywords

Letter and writing, unconscious, clinical writing.

Aceito em
maio de 2012

ERRÂNCIAS DO AMOR

Nina Virgínia de Araújo Leite

Considerando a abordagem de Maurice Blanchot sobre o que é o espaço literário, espaço que desenha uma topologia absolutamente singular da relação do sujeito com a palavra, proponho tomar a obra literária como a presença por excelência do discurso do Outro, do inconsciente, dessa fala que se sustenta apenas no lugar do Isso. Se assim for, então não haverá sentido em analisar uma obra relacionando-a com dados psicobiográficos do autor. A obra demanda como obra de arte, interpretação; ela convoca o leitor a produzir significações aos enigmas que lhe propõe. É nesse sentido que podemos articulá-la o mais estreitamente com a psicanálise, uma vez que esta nos impõe o reconhecimento da estrutura que é o inconsciente. Isto porque, com Jacques Lacan, afirmamos que o inconsciente é estruturado como uma linguagem, ele se desdobra nos efeitos de linguagem. E se a obra não imita o efeito do inconsciente, se ela não imita nada, ela não é uma metáfora da estrutura. Ela encena a estrutura. Entre a obra e o inconsciente não se trata de metáfora e nem de imitação, pois enquanto ficção a obra é estrutura verídica. Dizendo de outro modo, a verdade colocada em jogo na psicanálise tem estrutura de ficção. Mas qual seria, então, a relação do escritor com a sua obra? Uma vez que está dela separado, o escritor jamais lê a sua obra; esta é, para ele, ilegível, um segredo. A solidão do escritor, essa condição que é o seu risco, provém daquilo que pertence, na obra, ao que está sempre antes da obra. Dentro dessa perspectiva de solidão (que Blanchot faz questão de distinguir do recolhimento típico de alguns escritores) “escrever é quebrar o vínculo que une a palavra ao eu”, é retirar a palavra do curso do mundo, desinvesti-la do seu poder de comunicação. Escrever implica renunciar a dizer “eu” (p. 16). Neste trabalho pretendo retirar conseqüências das afirmações de Blanchot para pensar a obra de um dos mestres da literatura da “despalavra” em um de seus primeiros romances: *Primeiro amor*, de Samuel Beckett, buscando indicar a importância de algumas diferenças metapsicológicas entre o empobrecimento do eu característico do apaixonamento e o esvaziamento do eu que marca o final de um percurso de análise, investigando a transformação do amor de transferência em uma nova relação com o saber.

Desnecessário dizer que tais pretensões não serão realizadas, pois sempre estamos aquém do que planejamos ou, talvez, nunca o suficiente atuais para realizar o que se transmite a despeito do que supomos articular. Entretanto, o presente trabalho pretende iniciar uma discussão a respeito da importante questão relativa às articulações entre dados psicobiográficos e a obra de uma autor.

Antes de iniciar propriamente a abordagem ao tema, duas palavras sobre a articulação de literatura e psicanálise. Para tanto, importa trazer a imagem do litoral para figurar a articulação entre a psicanálise e outros campos do saber e, nesse sentido, retomo a proposta que consta da apresentação que José Guillermo Milan-Ramos e eu escrevemos ao livro TERRA-MAR (2010). Litoral não é fronteira, não é algo que se transite, nem medida comum. Litoral é território de conflito, de entrelaço, de contraste: seria a figuração da não-relação da letra com o significante. A atualização mais radical dessa não-relação seria a escrita da pulsão enquanto processo constitutivo das zonas erógenas – a letra enquanto trilhamento, ferida-cicatriz provocada pela inscrição-incisão do significante na superfície sensível do corpo. O significante se escreve com letras e isso o coloca à prova. A letra é complacente, se presta a essa escrita, mas sempre há resistência, uma sobra, um resquício da materialidade literal que luta para não ser assimilada na operação simbólica, constituindo-se em obstáculo, em interrupção do fluxo significante. No limite da potência simbólica da linguagem, a letra é a própria resistência da materialidade linguageira a escrever o significante. Disso resulta que o sujeito é representado pelo significante e inscrito na letra. Do entrelaço, do contraste entre significante e letra resultam diversos exercícios do semblante, desde as práticas mais alienadas de uma burocracia até as modalidades mais sublimes da arte e do pensamento. Nesse sentido, litoral é um saber-fazer com a materialidade da linguagem.

Um campo de saber é um regime de articulação entre a letra e o significante. Se a metáfora e a metonímia são as operações básicas da ordem significante, que tipo de encruzilhada formal mostraria a presença da letra? Que figura linguageira poderia inscrever a resistência material que ela exerce? Há algumas razões para considerar que o contraste, a antítese, o choque, figuras de efeito que marcam uma interrupção do fluxo de sentido, constituem um primeiro indício de que alguma resistência material está em exercício, produzindo-se, atualizando-se. Enquanto borda do furo no saber, a letra é uma figuração do limite da potência simbólica da linguagem, vale dizer, um lugar no qual o significante encontra sua exterioridade, abrindo-se para um espaço

que não é mais de articulação com outro significante. A letra se apresenta como um significante imbuído de gozo, o estorvo que fracassa o significante em sua tentativa de fazer metáfora e ou de articular-se em cadeia metonímica. O lampejo criativo da metáfora não se produz, o envio de significação da metonímia se interrompe, os significantes se entrecrocaram e dispensam-se; surge um impasse, um bloqueio, talvez uma abrupta mudança de cena.

Em função desses apontamentos é possível dizer que a psicanálise se relaciona com outros campos de saber pela via da(s) experiência(s) da letra que cada um deles promove, explorando protocolos alternativos de queda do semblante, perscrutando variantes estilísticas de evocação de gozo.

Freud afirmou a Jung que a psicanálise é, em essência, uma cura pelo amor. Tal afirmação justifica-se neste contexto menos em decorrência do anúncio de alguma novidade do que da importância em sublinhar a íntima relação entre o título proposto para o trabalho e a essência da psicanálise. Portanto, falar das vicissitudes do amor nesse contexto implicaria necessariamente declinar as vicissitudes do amor de transferência.

Não é incomum escutarmos os jovens a se interrogar, depois de uma desilusão amorosa: “Mas para onde vai o amor quando acaba? Afinal até ontem ela me amava e hoje já não existo para ela”. Esta observação me leva a pensar no final de uma análise, como se a pergunta pudesse ser estendida para a relação analítica. E por que não? Vale perguntar: para onde vai o amor de transferência quando acaba? Se por um lado é bastante comum imediatamente respondermos que ele vem a se transformar em transferência para com a psicanálise, com a causa analítica, atualizando uma transferência de trabalho, suponho que seja insuficiente essa resposta. Pois o de que se trata é poder desdobrar as mutações da economia subjetiva que incidindo sobre o amor de transferência causam uma nova relação ao saber (uma relação inédita, diz Lacan) e inauguram o desejo do analista.

Uma lembrança vem se juntar a estes fios e impõe que eu retome a leitura do romance de Samuel Beckett, escrito em 1945 intitulado: *Primeiro Amor*. Que trama associa estes elementos e por que insisto em escrever pela via do que um texto literário me causa? Afinal, lembremos a advertência de Freud ao iniciar o texto “Sobre um tipo particular de escolha de objeto no homem” de 1910:

Até agora deixamos nas mãos dos poetas esboçar-nos as “condições de amor” sob as quais os seres humanos escolhem seu objeto e o modo em que eles conciliam as exigências de sua fantasia com a realidade. É certo que os poetas possuem muitas qualidades que

os habilitam para dar conta dessa tarefa, sobretudo a sensibilidade para perceber em outras pessoas moções anímicas escondidas e a ousadia de deixar falar em voz alta a seu próprio inconsciente. Porém uma circunstância diminui o valor cognoscitivo de suas comunicações. Os poetas estão atados à condição de obter um prazer intelectual e estético, assim como determinados efeitos de sentimento, e por isto não podem figurar tal qual o material da realidade, senão que devem isolar fragmentos dela, dissolver nexos perturbadores, atemperar o conjunto e substituir o que falta. São os privilégios da chamada “licença poética”. Isso não lhes permite exteriorizar senão escasso interesse pela gênese e desenvolvimento de uns estados anímicos que descrevem como acabados. Assim se torna imprescindível que a ciência, com mãos mais toscas e um menor ganho de prazer, se ocupe das mesmas matérias com que a elaboração poética deleita aos homens já há milênios. Talvez estes apontamentos sirvam para justificar também uma elaboração rigorosamente científica da vida amorosa dos seres humanos. É que a ciência importa o mais completo abandono do princípio de prazer de que é capaz nosso trabalho psíquico.” (1912 (1988)] p.159)

Apesar de convincente com relação à necessidade do trabalho científico a fim de se avançar no esclarecimento da psicologia do amor foi o próprio autor quem afirmou que os poetas sabem antes que os psicanalistas. Daí decorre a oportunidade singular que a criação artística, literária especialmente, oferece para que a psicanálise avance, pois ela vem ilustrar a verdade de um conceito, ou seja, trazer luz que faz furo na teoria.

O texto de Beckett que trago para comentar impressionou-me de um modo diferente dos outros que li de sua autoria. É causada por essa impressão e pela associação que com ele faço de um detalhe da vida de Beckett que desejo apresentar algumas observações. Tal detalhe refere-se na realidade à história do encontro amoroso de Samuel Beckett e sua mulher Suzanne. E com isto já fica levantada a questão sobre a encenação que a obra efetiva e algum detalhe da vida do autor. Com relação a esse ponto o leitor deve consultar o excelente artigo de Milán-Ramos (2010) sobre a questão da psicobiografia.

Sabe-se que desde garoto Beckett sempre cultivou o hábito de ficar quieto, imóvel, fechado em si mesmo, entregue ao silêncio. Saindo de Dublin, sua terra natal, exilou-se em Paris e adotou o francês como idioma. É, portanto, nessa condição de exílio de sua terra e de sua língua, já escritor, mas ainda desconhecido, que se deu o encontro que inaugurou sua história de amor com Suzanne e que durou até a morte dela.

Numa noite em Paris, quando voltava para casa foi abordado por um mendigo que lhe pediu dinheiro. Como respondeu com uma recusa foi atingido por uma facada que perfurou-lhe o pulmão. O escritor cai no chão e o mendigo escapa correndo. Perdendo sangue e com muita dificuldade para

respirar Beckett sente que vai morrer. Esse desfecho de fato aconteceria caso ele não fosse socorrido por uma moça – Suzanne – que surgindo com sua bicicleta de lugar nenhum parou para atendê-lo. Apaixonam-se ali, nesse instante, mesmo que ainda não o soubessem. Beckett sairá do hospital já casado com Suzanne, e para sempre. O acaso, a contingência, a presença pura do real causou nesse caso um encontro não faltoso. Conforme comenta Badiou (1995) sobre o amor na obra de Beckett, “o encontro faz surgir o Dois, ele fratura o fechamento solipsista” (p. 56). Mas uma pergunta o persegue: “Por quê?”. Instigado por ela foi visitar o vagabundo na prisão para perguntar-lhe porque afinal ele o esfaqueara. “Não sei” respondeu o mendigo. Consta que Beckett tomou tal resposta como uma iluminação: no lugar do “por quê?” instalou-se o “e daí?”. O fato é que sem a presença daquele homem jamais teria havido Suzanne.

O que quero sublinhar deste encontro é a descoberta simultânea para o escritor do amor e do absurdo, do sem sentido, descoberta experimentada em uma situação de limite entre a vida e a morte. E isto talvez se deixe ler no texto que trago para discussão.

O romance/novela *Primeiro Amor* foi escrito originalmente em francês e compõe-se de uma narrativa em primeira pessoa: o narrador é um sujeito que vive nas ruas, especialmente em jardins e cemitérios, depois de ter sido expulso da casa onde morava a família (importante detalhe: em toda a narrativa em nenhum momento faz-se qualquer alusão à mãe). A expulsão foi realizada pelos irmãos que logo na sequência da morte do pai o jogam na rua com algum dinheiro no bolso, sugerindo que o pai o protegia, ou seja, esteve na casa apenas enquanto o pai vivia. O episódio de sua expulsão é apresentado como uma cena primeira/inaugural do relato e que adquire importância para se compreender o final da narrativa.

A primeira observação que o narrador nos apresenta é a associação que faz, embora sem saber por que, entre a morte do pai e o seu casamento. Aliás, o que denomina de casamento foi de fato uma união que consumou com uma prostituta que um dia encontrou no banco do jardim onde morava. Dos seus passeios pelos cemitérios ele aprecia, além do cheiro dos cadáveres (“que sinto nitidamente sob o cheiro da relva e do humo”) em tudo “preferível ao dos vivos, das axilas, dos pés, das bundas, dos prepúcios cerosos e dos óvulos desapontados”, as inscrições sobre os túmulos. De todos os escritos que produz, o epitáfio que compôs para o seu túmulo é o único que parece merecer dele alguma apreciação valorosa. Segundo o narrador esse epitáfio

ilustra uma “lição de gramática” que vale analisarmos para verificar o que dela se aprende sobre o personagem:

Aqui jaz quem daqui tanto escapou
Que só agora não escape mais

Se em um primeiro momento tendemos a achar que a forma correta do segundo verso deveria ser “que só agora não escapa mais”, ao atentarmos para a lição de gramática que aí se ilustra compreendemos que se trata da expressão de um desejo e não da constatação de uma condição. Pois, caso leiamos a frase como “que só agora não escapa mais” temos que compreendê-la como o enunciado de alguém que já está morto e enterrado; enquanto que o verso “que só agora não escape mais” implica o desejo articulado de um sujeito que pretendeu viver até aquele momento, marcando um tempo específico de enunciação. É a condição de vivo ou morto do enunciador que está em questão na lição de gramática. E essa parece ser a tarefa que o narrador se vê convocado a realizar: viver de acordo com uma ética que implica a solidão.

No primeiro encontro com Lulu – esse o apelido dela, que ele depois vai modificar para Anne – nenhuma palavra foi trocada entre eles, apenas um pedido dela para que ele lhe desse um pedaço do banco para se sentar. Ela permaneceu sentada, cantarolou algumas canções populares e foi embora. Mas voltou no dia seguinte e então um diálogo se dá entre eles (“O erro da gente é dirigir a palavra às pessoas” pensa o narrador após ter respondido que ela o incomodava – não indica esse fato, já suficientemente, o alcance do projeto solitário visado por esse sujeito?). Ela pede um pedaço do banco para se sentar e oferece o seu colo para que ele possa permanecer deitado com os tornozelos sobre suas pernas.

Mas o narrador nos surpreende ao explicar o que lhe interessa ao não querer ser incomodado: “O que me interessava, a mim, rei sem súditos, aquilo de que a disposição de minha carcaça era apenas o mais remoto e fútil dos reflexos era a supinação cerebral, o embotamento da idéia do eu e da idéia desse pequeno resíduo de futilidades peçonhentas que chamamos de não-eu, e mesmo de mundo, por preguiça”.

A relação singular que mantém com o corpo – a carcaça –, de verdadeiro desprezo e animado interesse por seu funcionamento (animal?) não deixa de estar associado com o maior de seus interesses: o embotamento da ideia do eu (diria que este é o seu projeto alentado de solidão). Mas aos 25 anos o homem moderno ainda está sujeito à ereção, observa o narrador. A mulher

disto se deu conta, pois “as mulheres farejam um falo no ar a mais de dez quilômetros e se perguntam, Como é que aquele ali me descobriu?”. E aí se dá a transformação que está em jogo no amor:

Não somos mais nós mesmos, nessas condições, e é penoso não ser mais você mesmo, ainda mais penoso do que sê-lo, apesar do que dizem. **Pois quando o somos, sabemos o que temos de fazer para sê-lo menos, ao passo que quando não o somos mais somos qualquer um, não há mais como nos apagar.** O que se chama amor é o exílio, com um cartão-postal da terra natal de vez em quando, foi esse o meu sentimento naquela noite. (Beckett [1945], 2004)

Nessa bela descrição – que não deixa de fazer ressoar traços importantes do encontro de Beckett com Suzanne – o exílio, a ameaça de morte... – somos confrontados com uma verdade que o poeta encena antes que o psicanalista teorize: no amor somos presenteados com o mais importante meio de que dispomos de desconhecer o que causa o nosso ser de desejo. O empobrecimento do eu que Freud descreve como a condição do enamoramento não coincide com o apagamento do eu que marca a posição necessária do analista na direção da cura. E o amor de transferência não é justamente, como todo amor, o que vem impedir que o sujeito se defronte com o seu ser de desejo?

Ela continuou a vir e um dia ele lhe disse que estava farto, pois “ela me incomodava profundamente, mesmo ausente”. Ela pergunta: “então você não quer mais que eu venha?” ao que ele respondeu que ela viesse de vez em quando. Interpelado quanto ao que significava “de vez em quando” ele diz para ela vir com menos frequência, “muito menos frequência, para não vir mais se fosse possível, e se não fosse possível para vir o mínimo possível”.

Ele decide refugiar-se em um estábulo de vacas abandonado que encontrara em suas andanças e foi aí que

pela primeira vez na minha vida, eu diria com prazer a última se tivesse morfina à mão, tive que me defender de um sentimento que se arrogava pouco a pouco, em meu espírito glacial, o horrendo nome de amor [...] Sim, eu a amava, é o nome que eu dava, que ainda dou, aí de mim, ao que eu fazia, naquela época. Eu não tinha dados sobre isso, nunca tendo amado antes, mas tinha ouvido falar da coisa, naturalmente, em casa, na escola, no bordel, na igreja, e tinha lido romances, em prosa e em verso [...] Portanto eu era capaz, apesar de tudo, de dar nome ao que eu fazia, quando me via de repente escrevendo a palavra Lulu numa bosta velha de novilha. (Beckett [1945], 2004)

Mas que tipo de amor seria este, pergunta o narrador: o amor-paixão que ele define como o amor priápico, ou seria o amor platônico, desinteressado? Não lhe interessa decidir entre o amor sensual e o amor de meta

inibida, pois ele pensava nela e, “se isso não é tudo, já é o suficiente”. “Então eu pensava em Anne, eu que tinha aprendido a não pensar em nada, a não ser nas minhas dores, muito rapidamente, depois nas medidas a tomar para não morrer de fome, ou de frio, ou de vergonha, mas jamais, sob nenhum pretexto, nos seres vivos enquanto tais”. É por pensar nela que se pergunta se o amor que sentia seria um amor intelectual, mas conclui que não, pois “se a tivesse amado dessa maneira, será que teria me distraído escrevendo o nome Anne em imemoriais excrementos bovinos? Arrancando urtigas com as mãos? E teria sentido sob minha cabeça suas coxas palpitem, como dois travesseiros possuídos?”.

Para colocar um fim naquela situação decide ir ao banco na hora em que ela costumava vir encontrá-lo. Nesse dia não a encontrou, mas no dia seguinte, chegando mais cedo ao local encontrou-a já sentada debaixo dos galhos, tiritando de frio. E ele afirma que não sentia nada. Apenas perguntou que interesse ela poderia ter em persegui-lo assim? Ela respondeu que não sabia (ecos da resposta do mendigo que esfaqueou Beckett?) e então ele lhe implora que diga o que podia enxergar nele? Ou seja, se te amo tu deves saber o que em mim causa esse amor. As coisas iam mal, pois embora não estando triste ele começou a chorar e “quando me pegava chorando sem causa aparente, é porque eu tinha visto alguma coisa, sem me dar conta”. É quando ele a vê pela primeira vez: “sem forma, sem idade, sem vida quase, poderia ser uma velha ou uma menininha. E esse modo de responder, Não sei, Não posso. Só eu é que não sabia e não podia. É por mim que você veio?” Sim, ela respondeu, era por ele que tinha vindo. Ele sentou-se ao seu lado com vontade de ir embora, para saber se aquilo tinha terminado. Pede que ela cante e então cheio de incerteza vai embora. Mas algumas semanas mais tarde vai procurá-la e a encontra no mesmo lugar. Caminham juntos e ela lhe pergunta se queria que cantasse alguma coisa e pela primeira vez ele pede que ela fale algo, supondo que ela responderia que nada tinha a dizer. Foi surpreendido quando ela lhe disse que tinha dois quartos e uma cozinha. E então ele lhe pergunta por que ela não tinha lhe contado antes e observa que

é preciso considerar que eu estava fora de mim naquela época Eu não me sentia bem ao lado dela, mas pelo menos me sentia livre para pensar em outra coisa que não ela, e isso já era enorme, nas velhas coisas experimentadas, uma depois da outra, e assim pouco a pouco em nada, como que descendo gradualmente em águas profundas. **E eu sabia que, abandonando-a, perderia essa liberdade.** (Beckett [1945], 2004)

De que liberdade se trata aqui associada à possibilidade de descer gradualmente em águas profundas, senão aquela que se ganha quando consentimos em nos deixar enganar pelo logro do amor? A liberdade conquistada através da alienação ao amor. Não é sem razão que tão logo se instala na casa dela o narrador declara que começou a deixar de amá-la. Não vemos aqui de forma flagrante a extensão em que o amor vem recobrir o mal-estar da falta de resposta ao *Che vuoi?* Que nos interroga lá onde não há saber possível, ou onde o insabido faz morada?

O desfecho do romance inaugura uma possibilidade de saída deste logro, mas não sem uma aposta em outros amores. Mas, como afirma o narrador, “o amor não se encomenda”.

Para voltar ao amor e o que o romance encena do que a psicanálise ensina: supomos ser possível diferenciar entre o empobrecimento do eu – solidário do enamoramento – e o esvaziamento do eu decorrente de um processo de ascese subjetiva (o sujeito não tem subjetividade, mas é causado em seu ser pelo objeto que insiste em não se apreender no/pelo significante); entretanto, tal diferença não implica que um não se relacione com o outro e parece que o romance justamente ilustra a mutação possível de um em outro, ou pelo menos que um pode ser a condição para se alcançar o outro; o que não está distante do que se passa em um percurso de análise: a cura pelo amor não diz justamente dessa possibilidade? Seria então relevante avançar nesta distinção talvez porque a possibilidade de emergir o desejo do analista por uma mutação do amor de transferência esteja figurada na frase do narrador relativa à necessidade do amor para garantir o ser cada vez menos. Seria possível passar do empobrecimento do eu, efeito da sobrevalorização do objeto, para o esvaziamento do eu? Sim, caso o endereçamento deste amor encontre o desejo do analista.

Referências Bibliográficas

- BADIOU, A., *Beckett – l'incroyable désir*, Hachette Littératures, 1995.
 BECKETT, S. *Primeiro amor*, Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
 BLANCHOT, M. *O espaço literário*, Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987
 FREUD, S. (1910) “Sobre um tipo particular de escolha de objeto no homem”, Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XI. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

MILÁN-RAMOS, J. G. & LEITE, N. V. A. *Terra-mar – litorais em psicanálise*. Campinas: Mercado de Letras, 2010.

Resumo

Tomamos a obra literária como presença por excelência do discurso do Outro, do inconsciente. A obra não imita a estrutura do inconsciente, não é sua metáfora, ela encena a estrutura. Em *Primeiro Amor*, de Samuel Beckett, buscaremos indicar a importância de algumas diferenças metapsicológicas entre o empobrecimento do eu característico do apaixonamento e o esvaziamento do eu que marca o final de um percurso de análise, investigando a transformação do amor de transferência em uma nova relação com o saber.

Palavras-chave

Samuel Beckett; verdade; ficção; transferência

Recebido para publicação
março de 2012

Abstract

We assume the literary work par excellence as a presence of the discourse of the Other, of the unconscious. The literary work does not resemble the structure of the unconscious, it is not a metaphor, it puts, however, structure on the scene. In *First Love*, by Samuel Beckett, we indicate the importance of some metapsychological differences between the impoverishment of the self and the emptying of the self that marks the end of a course of analysis, investigating the transformation of transference's love into a new relationship with knowledge.

Keywords

Samuel Beckett; true; fiction; transfer

Aceito em
maio de 2012

LUCIA JOYCE, A MARAFILHA

Cláudia Thereza Guimarães de Lemos

Quando Nora Barnacle em 1907, em Trieste, em um hospital para indigentes, dá a luz a uma menina, James Joyce, pai da criança, irlandês pobre e dado à embriaguez, escritor com um prognóstico de cegueira, dá à filha o nome de Lucia, não sem dizer que ela viria a ser a luz, a luz para seus olhos. Quando a filha tem por volta de seis anos, nas vésperas da Primeira Guerra Mundial, escreve para ela um poema – *A flower given to my daughter*¹ – em que a chama de *wild wonder*, maravilha selvagem.

Em *Finnegans Wake*, último e revolucionário livro de James Joyce publicado em 1939, livro de um James Joyce já praticamente cego, já famoso pela publicação de *Ulysses* em 1922, há um monólogo de Issy (Isis, Isabel, Isolda), a filha de HCE e ALP, o casal-mito do livro: sentada diante de um espelho seu confidente, ela se dirige imaginariamente a um jovem apaixonado que lhe fez uma pergunta sobre o amor. Entre as frases que Joyce põe na boca de Issy, como ele o faz em outros episódios do livro, para dizer de Lucia, estão: “*Você jura que nunca em nossas cantalongas vidas falou no vestidulo de uma demazela antes? Não? Nem mesmo com a camoreira? Que marafilha!*”²

Na língua de FW, uma língua inglesa que escreve uma palavra com outra, uma língua com outra, a palavra usada por Augusto de Campos, o transcriador desse excerto de *Finnegans Wake*, *camoreira* está por *charmermaid*, “empregada sedutora”, em que *charmer* se imiscui em *chamber*, assim como *cama* e *amor* em *camoreira*.

Difícil não escutar em *charmermaid* uma referência a Nora Barnacle, *chambermaid* ou camareira do Hotel Finn’s (Finn’s que ressoa em *Finnegans Wake*) que Joyce conheceu e por quem se apaixonou no dia 16 de junho de 1904, dia por ele celebrado em *Ulysses*, conhecido a partir daí como o Bloom’s day, dia da peregrinação de Bloom por Dublin. Nora, a camareira, mulher grande e de poucas letras, desabotoou suas calças e, segundo ele, Joyce, “fez dele um homem”.

No trecho citado, Issy (Lucia?) se regozija com a fidelidade do jovem que imagina apaixonado e que não se interessou nem mesmo pela camareira, e exclama “How marfellows!”. Como nos lapsos analisados por Freud em *Psicopatologia da Vida Cotidiana*, uma letra toma o lugar de outra – fno lugar

de *v* – e faz, de repente, de *marvellous* uma palavra que convoca *fellow*, isto é, uma presença masculina. Talvez a do jovem Samuel Beckett que Lucia “imaginou” ser apaixonado por ela e de quem ouviu, não uma declaração de amor, mas uma declaração de dedicação exclusiva ao trabalho com seu pai.

A transcrição de Augusto de Campos usa do mesmo artifício joyciano – trocar *v* por *f* – fazer de “maravilha” *marafilha* e, ao que me parece, obter assim outro efeito: fazer vir à tona a filha, Issy e/ou Lucia, enfim, *a marafilha*, “a maravilha selvagem” do pai que nunca acreditou na loucura da filha mas, paradoxalmente, sempre sofreu e se culpou por isso. “Qualquer que seja a fagulha de talento que eu possua, eu o transmiti a Lucia e isso desencadeou uma fogueira em seu cérebro”, disse ele.³ O que ele transmitiu a Lucia, o talento ou a loucura?

E não só isso: um tal artifício, “maravilha” por “marafilha”, me permite sobrepor a “a maravilha selvagem” do pai a “amara/amarga filha” da mãe, Nora Barnacle, a *charmermaid*, a *camoreira*, a camareira do Finns’hotel, em quem a filha, “marafilha”, no dia 2 de fevereiro de 1932, aniversário de 50 anos de James Joyce, atira uma cadeira. Passagem ao ato? Essa sobreposição é também a forma que escolhi para introduzir este trabalho e justifica seu título, *Lucia Joyce, a marafilha*. Com ela me arrisco pelo terreno minado que é o da relação entre Lucia Joyce e sua mãe, Nora Barnacle.⁴

Terreno minado, zona perigosa: se adentrá-la significa violar um princípio de natureza tanto teórica quanto ética que impõe à crítica e até mesmo à historiografia literárias erguer fronteiras entre vida e obra do autor, atravessar essas fronteiras com intenções psicanalíticas é de fato uma temeridade.

Na verdade, porém, ao fazê-lo, anco-me no direito consuetudinário, a saber, no fato de que, antes mesmo da publicação de *Ulysses* que fez de Joyce uma celebridade, sua vida e a de sua família foram objeto de intensa inquirição. Sylvia Beach, sua editora e secretária, de modos vários se imiscuiu em seu cotidiano, zelando por sua vida – privada e pública – de modo a lhe permitir nada fazer além de escrever. Miss Harriet Shaw Weaver, a mecenas inglesa que quase se arruinou para sustentá-lo, fez, à sua maneira, o mesmo.

Antes mesmo de Joyce morrer, a corrida pela posse de sua correspondência, que incluía as cartas que trocou com a filha e com a mulher, não teve freio. Ainda que ele tenha desejado ou previsto que por trezentos anos críticos e professores universitários haveriam de se debruçar sobre sua obra, foram suas biografias que não só fizeram de sua vida parte de sua obra como em muito excederam o previsto, quer em número, quer em páginas.

A biografia de Joyce cujo autor é o professor universitário americano Richard Ellman, seu maior biógrafo, publicada em 1959, tem quase mil páginas. Escrita com o foco em Joyce, é tida como redutora da figura de Nora, dando assim origem a biografias reparatórias: uma delas, escrita pela americana Brenda Maddox, com 600 páginas e publicada em 1988.

No livro de Maddox, a figura de Nora é a de uma mulher forte, pouco dada às letras, mas de quem Joyce, ameaçado de cegueira – olhos voltados apenas para a escrita, escrita suspensa à noite por bebedeiras –, dependia literalmente para continuar vivo. Foi a Única e a única a não dar muita importância para o que ele escrevia e que desdenhava o pedestal. Segundo Maddox e outros biógrafos, o falar, o sotaque e as histórias miúdas de Nora pululam tanto em *Ulysses* como em *Finnegans Wake*: ela é um pedaço da Irlanda que Joyce arrasta pela Europa em seu exílio nômade. Uma espécie de objeto transicional? É isso, pelo menos, que diz Colette Soler.⁵

Seja em Ellman, seja em Maddox, seja nessa demanda de saber sobre James Joyce e sua família, penso que se pode ler, entre outras coisas, a pergunta: Joyce era louco? Pergunta formulada em voz alta por Jacques Lacan na aula de 10 de fevereiro de 1976 do *Seminário 23, O sinthoma*. Pergunta que, neste ponto, pode-se reformular assim: quem é esse cara, esse irlandês que, entre as duas grandes guerras, escreveu histórias obscenas com palavras ininteligíveis e ainda por cima ganhou fama com isso? O afã em responder a essa pergunta levou ao encontro de seus filhos, ou melhor, do alcoolismo de Giorgio e da loucura de Lucia. E a uma outra pergunta: o que a loucura da filha tem a ver com a escrita/loucura do pai?

Em 16 de junho de 1975, *Bloom's day*, Jacques Lacan, convidado pelo joyciano francês Jacques Aubert, abre em Paris o Simpósio Internacional sobre James Joyce. Ele que, a vida inteira, como digo em trabalho anterior,⁶ ao modo de Joyce, praticou a homonímia e fez dela, da propriedade da palavra de escrever outra palavra, um método em sua construção da psicanálise, nessas conferências, associa a esse *saber-fazer com lalíngua* de Joyce o porquê dele ter escapado da loucura e – pasmem – da psicanálise:

[...] A partir daí, a ironia do ininteligível é o escabelo de que alguém se mostra mestre. Sou suficientemente mestre de *lalíngua*, da que é chamada francesa, para ter eu mesmo chegado a isso, o que é fascinante por atestar o gozo próprio ao sintoma. Gozo opaco, por excluir o sentido.

Há muito tempo se suspeitava disso. Ser pós-joyciano é sabê-lo. *Só há despertar por meio desse gozo*, ou seja, desvalorizado pelo fato de que a análise que recorre ao sentido

para resolvê-lo, não tenha outra chance de conseguir senão se fazendo tapear... pelo pai, como indiquei.

O extraordinário é que Joyce o tenha conseguido não sem Freud (embora não baste que o tenha lido) *mas sem recorrer à experiência da análise* (que talvez o tivesse engodado com um fim medíocre). (Lacan, 2007, p. 566, ênfase minha)

Para Lacan, portanto, nesse momento, o ininteligível da escrita de Joyce não o votava à loucura: ao contrário, esse saber-fazer desfazendo o sentido que produz um gozo não-fálico (gozo feminino?) é o que o desperta e lhe permite fazer-se um nome, suprimindo sua carência de pai, tornando possível prescindir dele.

Foi o contato mais intenso de Lacan com a obra de Joyce em razão dessas conferências que o fez desviar-se do projeto anunciado para o Seminário XXIII⁷ e dele fazer o seminário sobre o sinthoma, imprimindo com a letra **h** a história do que Joyce fez com o sintoma servindo-se da escrita. “*Joyce tem um sintoma que parte do fato de que seu pai era carente, radicalmente carente*”, diz Lacan, para em seguida acrescentar: “É claro que a arte de Joyce é tão particular que o termo sinthoma é o que de fato lhe convém” (Lacan 2007, p. 91).

É nessa altura do seminário que, depois de ter reconhecido uma função, por assim dizer, reparatória na escrita de Joyce, Lacan se refere a algo que o impele em outra direção, algo que lhe chega pela boca de um psicótico. Entrevistado por Lacan em uma apresentação de pacientes, o doente diz a ele que falas lhe são impostas. *Falas impostas*: entre os ecos/ressonâncias que, a partir dessa expressão, se sucedem nessa aula, a loucura de Lucia emerge e é interrogada.

Na dizer do paciente psicótico sobre as falas lhe serem impostas, Lacan reconhece uma “*articulação lacaniana*” e, ao mesmo tempo, uma questão: “*por que um homem dito normal não percebe que a fala é um parasita, que a fala é uma excrescência, que a fala é a forma de câncer pela qual o ser humano é afligido*” (op. cit., p. 92).

Por outro lado, há o fato de o mesmo paciente, ao piorar, se dizer afetado por uma espécie de telepatia que consistia em todo mundo saber “*de suas mais íntimas reflexões e, de um modo bem especial, das reflexões que lhe vinham à margem das famosas falas impostas*” (*idem, ibidem*). Isso que faz dele, em suas próprias palavras, um *telepata emissor*, faz igualmente dessa suposta *telepatia* mais uma imposição ou outro modo de ser invadido ou de se deixar invadir. É a palavra *telepatia* que abre um lugar para a filha de Joyce no seminário:

Da última vez, não falei da filha dele, na esperança de não desembocar no que se pode chamar de historinha. Essa filha, Lucia, posto que ele deu nomes italianos a seus

filhos, ainda está viva. Encontra-se na Inglaterra, em uma casa de saúde. Ela é o que correntemente chamamos de esquizofrênica” (*idem. ibidem*).

A partir da menção à telepatia de seu paciente, o que Lacan evoca, na verdade, é a estratégia de que se serve Joyce para negar a loucura da filha, para defendê-la – e, assim, defender-se – dos médicos e da própria psicanálise, insistindo em dizê-la telepata, isto é, capaz de ter um acesso, de outro modo inexplicável, à vida de um certo número de pessoas e de informá-lo sobre elas. É essa estratégia que Lacan denuncia ao afirmar que o que Joyce atribuía à filha, a partir do que ouvia dela de uma maneira por assim dizer, peculiar, era algo que se situava no prolongamento de seu próprio sintoma.

Nesse ponto enlaçam-se na elaboração lacaniana o sintoma (sinthoma?) de Joyce, no qual ele se apoia para tanto ler quanto negar a doença da filha, e o paciente psicótico a quem falas são impostas. Também a Joyce algo, desde cedo, lhe foi imposto:

No esforço que fez desde seus primeiros ensaios críticos, depois em seguida no *Retrato do Artista*, enfim no *Ulysses*, para terminar por *Finnegans Wake*, no progresso de algum modo contínuo que constituiu sua arte, é difícil não ver que uma certa relação com a fala lhe era cada vez mais imposta – a saber, com essa fala que vem a ser escrita, quebrá-la, desmontá-la – a ponto de acabar por dissolver a própria linguagem [...]. Sem dúvida, há aí uma reflexão no nível da escrita. É por intermédio da escrita que a fala se decompõe impondo-se como tal, a saber, *como uma deformação em que permanece ambíguo saber se se trata de libertar-se do parasita faladeiro de que eu falava há pouco ou, ao contrário, de se deixar invadir pela propriedades de ordem essencialmente fonêmica da fala, pela polifonia da fala.* (*op. cit.*, p. 93, itálicos meus)

Não se trata aqui de aproximar a psicose da arte transgressora nem de negar ao “homem normal” a arte de se iludir ao tomar sua fala como própria de si próprio. Trata-se sim de se perguntar sobre porque ou como Lucia sucumbiu às falas impostas ou ao “parasita faladeiro”.

Uma resposta a essa pergunta poderia ser parafraseada pela historinha que se conta sobre um encontro de Joyce com Jung em Zurich⁸, em que, após ter examinado escritos de Lucia e de ouvir de Joyce que ela escrevia como ele, Jung teria dito: “Onde você nada, ela se afoga.”

Outras conjunturas paralelas, como a veiculada por essa historinha apócrifa, podem servir para mostrar quanto as vidas de Joyce e Lucia ressoavam uma na outra, ainda que tivessem diferentes destinos. De 1922 a 1939, Joyce dedica-se totalmente à escrita de *Finnegans Wake*: a doença de Lucia se manifesta e se intensifica nesse período, principalmente de 1932 a 1936,

ano em que ela é internada para sempre. Brenda Maddox, a biógrafa de Nora Barnacle, registra essa conjunção em paralelo, intitulando os capítulos de seu livro, referentes a esses anos, de *Madness in Progress I e II* (*Loucura em curso I e II*), expressão que faz eco a *Work in Progress*, título da versão incompleta de *Finnegans Wake* que Joyce fez circular antes da publicação de sua versão final. O próprio Joyce alimentou a crença de que a cura de Lucia coincidiria com o término de *Finnegans Wake*.

Nem o nome que Joyce se fez, nem o amor pela filha, impediram a loucura de Lucia. É em sua relação com a mãe que talvez seja possível fazer uma primeira incursão no que essas conjunturas paralelas apontam sobre a impossibilidade de um pai se fazer valer.

Ao que foi enunciado no início deste trabalho sobre o nascimento de Lucia em um momento de doença e pobreza, acrescento o choque de Nora Barnacle diante do severo estrabismo de Lucia, que lhe trazia de volta a irmã e seu destino de mulher menos atraente. Doença e pobreza foram também as razões invocadas pela mãe de Nora para, cheia de filhos e casada com um padeiro bêbado, entregá-la a avó. A quem Nora, que só tinha olhos para seu primogênito Giorgio, entregou Lucia?

Neste ponto, cabe lembrar que as agressões de Lucia eram particularmente dirigidas a Nora, mas que na louca viagem que fez pela Irlanda, ainda que tenha perambulado por Dublin, como o Bloom de *Ulysses*, como sua mãe, ela desabotoou a calça dos homens que encontrou pelo caminho. Em que cena ela, Lucia, buscava referência como mulher?

Em Le Gaufey (1994, p.157) lê-se:

A hipótese inicial – sempre é preciso que haja uma – é que **esta criança, a mãe a deseja**, que ela é o objeto de suas atenções e que disso ela se dê conta. É nesta cena que a criança é suposta perceber mais ou menos de repente que essa mãe deseja “outra coisa”, outra coisa além dela. O quê? Ela não sabe precisamente o quê. (ênfase minha)

É possível pensar que Lucia era carente de mãe, de mãe que a tivesse desejado e que, a partir desse desejo, pudesse também desejar outra coisa que de algum modo pudesse incluir o pai. Entre a mãe desejar a criança e essa outra coisa, abre-se o intervalo que situa a criança na linguagem e no possível da subjetivação.

Poder-se-ia dizer que restou a Lucia apenas a função de acessório da subjetividade do pai? É ele, contudo, que reconhece seu desejo e seu destino, seu choro e as águas em que se afoga: é o que se pode ler na personagem *Nuvoletta* (*Nuvenzinha*) de *Finnegans Wake*:

Então Nuvoletta refletiu pela última vez em sua leve e longa vida e mingou todas as suas miríades de pensamentos num só. Canceulou todos os compromissos. Subiu pelos baluastos: gritou um núvil nominho infantil: *Nuée! Nuée!* Um tule onduleou. Ela passou. E dentro do rio que fora uma corrente (pois milhares de lágrimas tinham ido por ela e vindo por ela que era dada e doida pela dança e seu apelodo era Missisliffi) caiu uma lágrima, minúltima lágrima, a mais leve de todas as lágrimas [...] pois esta era a milágrima. Mas o rio escorregou lago para ela, sorvendo-a de um trago como se mágua fosse água: *Ora, ora, ora! Quem quer chora, quem não quer vai-se embora!* (Tradução Augusto de Campos, p.57)

Notas

¹ Esse poema faz parte da coletânea *Pomes Penyeach*, publicado em 1927 por Shakespeare & Co.

² Tradução de Augusto de Campos (2001, p.51) de James Joyce (1939, pp. 147-148): “Did you really never in all our cantalang lives speak clothse to a girl’s before? No? Not even to the charmer maid? How marfellows!”

³ Ver Ellmann 1989, pp.800-801.

⁴ Esta é uma versão ligeiramente modificada do trabalho apresentado nas *Jornadas sobre Folie à Deux na relação mãe-filha*, que se realizou em São Paulo em 20 e 21 de maio de 2011, sob a responsabilidade do psicanalista Mauro Mendes Dias.

⁵ Ver Soler (2007, p. 136): “Esse lugar de condição absoluta evoca para o psicanalista o objeto transicional, algo que em si não tem nenhum valor, mas que é exigido incondicionalmente.”

⁶ Lemos (pp.129-134) em Laberge (2007).

⁷ Lição de 18 de novembro de 1975, tradução brasileira do Seminário XXIII, 2007, p.12.

⁸ Esta história é considerada apócrifa. Cf. depoimento de Roland Littlewood, *Times Literary Supplement* 5292, 3 de setembro de 2004. Ver também Lemos (2012, pp. 151-9) sobre as voltas que essa história deu.

Bibliografia

- DE CAMPOS, A. & H., *Panorama de Finnegans Wake*. São Paulo: Perspectiva, quarta edição, 2001.
- ELLMAN, R. *James Joyce*. Tradução de Lia Luft. São Paulo: Editora Globo, [1959] 1989.
- JOYCE, J. *Finnegans Wake*. London: Penguin Books, 1992.
- LACAN, J., *O Seminário: o sinthoma, livro 23 (1975-1976)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- LEMO, C.T.G., Joyce com Lacan, Joyce mais Lacan, JoyceLacan. Em J. Laberge (org.) *Joyce-Lacan: O sinthoma*. Recife: CEP, 2007 (pp. 129-134)

_____. Quem nadou, quem foi ao fundo: uma alegoria em torno do sinthoma de Joyce e da loucura de sua filha. Em *Anais da Jornada “O que o psicanalista tem a dizer sobre as psicoses?”* Publicação da Escola de psicanálise de Campinas e da Escola Freudiana de João Pessoa, 2012.

LE GAUFÉY, G., *L’éviction de l’origine*. Paris: E.P.E.L., 1994.

MADDOX, B., *Nora: a biography of Nora Joyce*. Londres: Minerva, 1988.

SOLER, C. A Nora de Joyce. Em J. Laberge (org.) *Joyce-Lacan, O sinthoma*. Recife: CEP (pp. 135 -142).

Resumo

A escrita de “marvellous” como “marfellows” por Joyce é um artifício que torna possível à autora deste texto sobrepor a “a maravilha selvagem do pai”, o próprio Joyce, a “amara/amarga filha da mãe”, Nora Barnacle, a *chamermmaid*, a *camoreira*, a camareira do Finn’s Hotel. Essa sobreposição é também a forma escolhida para introduzir o trabalho e justifica seu título, *Lucia Joyce, a marafilha*. Dado um tal ponto de partida, o ensaio arrisca cruzar o terreno minado que é o da relação de Lucia e sua mãe, Nora Barnacle. Zona perigosa: adentrá-la significa violar o princípio de natureza tanto teórica quanto ética que impõe à crítica e até mesmo à historiografia literárias erguer fronteiras entre vida e obra do autor. Por outro lado, atravessar essas fronteiras com intenções psicanalíticas, é de fato uma temeridade. Além dos limites transgredidos, podem ser endereçadas outras questões à obra de James Joyce e à leitura que Lacan fez dela.

Palavras-chave

James Joyce; Jacques Lacan; loucura; escrita.

Recebido para publicação em março de 2012

Abstract

Joyce’s rendering of “marvellous” as “marfellows” is an artifice which enables the author of this paper to superimpose on “the wild wonder” of the father (Joyce himself), “the bitter/resentful daughter” of the mother, Nora Barnacle, the *chamermmaid*, the *camoreira*, the chambermaid of the Finns’s Hotel. Such superimposition is also the form chosen to introduce this article and justifies its title, *Lucia Joyce, a marafilha*. Given such a point of departure, the essay risks crossing a minefield, that of the relationship between Lucia and her mother, Nora Barnacle. Danger zone: entering into it means violating a principle of both theoretical and ethical nature which imposes on literary critics and even historiographers the erecting of boundaries between an author’s life and his work. On the other hand, crossing them with psychoanalytic intentions is, in fact, a temerity. Beyond those transgressed limits, other questions can be addressed towards James Joyce’s work as well as to Lacan’s reading of it.

Keywords

James Joyce; Jacques Lacan; madness; writing

Aceito em maio de 2012

A ANTIPSIKOLOGIA DE PROUST: OS LIMITES DO EU

Henning Teschke

Marcel Proust, escritor francês, nascido no dia 10 de julho 1871 em Paris, vencedor do Prix Goncourt 1919, faleceu no dia 22 de novembro 1922. No seu caso, em que a obra e a vida se interpenetram de maneira particularmente estreita, poderia parecer indicado colocar ambos na perspectiva clínica. A literatura secundária sobre Proust cedeu frequentemente a essa tentação¹ de arrancar o momento geral (o logos) da vida individual (a psique) com o intuito de submeter a obra ao diagnóstico psicopatológico. Essas versões, geralmente bem apoiadas nos juízos dos contemporâneos sobre Proust, tendem a situar *A la recherche du temps perdu* nos confins de uma confissão involuntária. A interpretação psicológica sucede ao regime do sacerdote compartilhando sua obstinada ilusão de que a capacidade de apreender o real de uma pessoa se desenvolve numa amplificação constante e retilínea do domínio da suspeita. Contudo, através da descrição de Proust se descobre o mundo infantil como uma era de otimismo aliado à igualdade da empregada Françoise e de *François le Champi*, de Combray e do melhor lugar do mundo, repleto de felicidade inesgotável, onde cada contato inspira um novo mundo sucedido pelos mais novos mundos sem negatividade alguma.² O cruzamento das duas formas da felicidade, o “nunca visto” e o “outra vez”, se cruzam numa infinidade de abundância. Nada faz falta, por isso a ausência do futuro, a ignorância do cuidado. Nisto reside o gênio próprio de Proust, a saber, olhar a vida com os olhos de uma criança, a vida sem deformações como foi no início e como será em contrapartida no dia último. Permanecer literalmente fiel à infância significa acreditar em sua *promesse de bonheur* orientada pelo futuro. Não há um problema de falta em Proust, mas sim a necessidade de dar uma forma ao ilimitado. Toda infância protegida, como aquela de Proust, renova esta promessa nas limitações da sua classe social livre das necessidades cruas do trabalho. Por enquanto a psicanálise lida com a infância, edifica os seus castelos sombrios da intimidação e da suspeita, as respostas precedem as perguntas. Os ídolos da negatividade, o recalamento, a culpa, a pulsão de morte, o desejo censurado e os seus sintomas patológicos tomam posse. Assim começa o franco declínio em que irá adentrar a *bonheur*. Essa psicologia suspeita que os idílios da infância – a casa da tia Léonie, os jogos com Gilberte, a corrente

do Vivonne, as aldeias nos arredores – sejam fantasmas. Essa óptica revela nas cenas primeiras da vida individual a lei da formação das determinações mentais e do destino dos impulsos sexuais degradando a biografia ulterior a um mero epílogo da origem traumatizada. Se os escombros das lembranças, das falsificações e dos defeitos da memória impedem o acesso à verdade autobiográfica, parece sugestivo dotar as projecções retrospectivas do privilégio da instância última onde se dissolvem a poesia e a verdade. Enquanto a infância se torna experiência “estética”, já nada estorva a sua apoteose. Sem tomar em consideração os escrúpulos da vida vivida, a memória se cria arbitrariamente.

Talvez a própria psicanálise seja a doença da qual ela julga ser a terapia, tão triste como toda técnica que procura remediar a imperfeição do tempo com meios imperfeitos, porque humanos. Dotada da arma multiuso do recalamento, o seu aparelho toma cada resistência por uma confirmação tanto melhor de sua hipótese. Qualquer um que negue as suas evidências *ad hominem* apenas fortalece-lhes *ex negativo* – a consequência última da auto-imunização cujo nome lógico é a tautologia. Que prova melhor para essa pretensão do que as cenas fictícias do livro e os fatos biográficos do seu autor? O triângulo edípico, a obsessão com a feminidade e o seu avesso homossexual, o culto da mãe disfarçando um ódio mais escondido (Marcel vende os móveis de sua mãe, depois de sua morte, para um bordel), a profanação vingativa do retrato do Vinteuil por sua única filha e a reparação compensativa dela, a arte como sublimação até o ápice supremo da música, a base sadomasoquista do comportamento das figuras, o platonismo invertido (Charlus como Prometeu encadeado no rochedo da pura matéria), a sintaxe paratática ou hipotática da frase proustiana como expressão do ritmo respiratório do asmático, seja sem fôlego, seja sem limites, lembrando a significação pneumática original da psicologia: o ensinamento do hálito, o conhecimento da vida a partir do elemento comum de todos os seres, a saber: o ar.

Porém, se a exegese quer ultrapassar o nível do exibicionismo e da indiscrição biográfica, não precisa fazer outra coisa do que seguir tanto a teoria, quanto a prática da crítica literária do mesmo Proust. No *Contre Saint-Beuve* ele formula a sua regra a propósito do Balzac: distinguir rigorosamente a obra do autor de sua biografia. Há todo um mundo no meio de ambos. Daí a repreensão a Balzac de aplanar a diferença entre o romance e o real. *A Comédie humaine* comunica o narrado como algo de vivenciado, modelando a existência conforme à uma obra de arte e vice-versa.³ Enquanto o Eu estético é deduzido do Eu empírico ou equiparado com ele, a relação

em questão se reduz a uma cópia, a uma projeção. Assim é que a condição da arte, também a de Proust, a antítese do sujeito e da sociedade, se move de fora para dentro. Seus conflitos instintivos são sublimados, resolvidos e finalmente reconciliados no mundo imaginário do romance. Deste modo, o conformismo é gratificado duas vezes sancionando ao mesmo tempo o princípio da realidade como a sua suspensão temporária na arte. “A arte exuberante e a vida ascética; o contrário seria melhor. (“Die Kunst üppig und das Leben asketisch; umgekehrt wäre es besser”).⁴ Nada menos do que esta divisão interior do trabalho do tipo burguês foi apropriada pelo grande-burguês Proust para não confundir o sonho de uma vida melhor com a sua aparência na imagem estética.

A posteridade nunca foi econômica nas avaliações superlativas da *Recherche*: o maior romance do século 20, o apogeu da literatura memorialista, o mais sagaz de todos os narradores, o gênio psicológico absoluto da prosa. Diante disso, a categoria da grandeza ameaça barrar o específico do maior que coincide com o menor. Ninguém antes dele permaneceu tão fiel aos acontecimentos menores de cada dia. O ângulo de um raio do sol numa rua de Paris, a cor dominical de um traje, o exército imóvel e brilhante dos pratos na mesa, o bolo de chocolate, o perfume noturno da flor das macieiras, o som dourado da campainha do jardim da tia Léonie – Proust mostrou a relevância imensa dos detalhes em vias de desaparecer. Toda a sua obra, além da *Recherche*, é povoada pelas figuras pequenas e ainda menores. Há a paixão de Proust pelas criadas e os garçons, há a *petite phrase* na sonata do Vinteuil, o *petit pan du mur jaune* no quadro do Vermeer (*Vista de Delft*), a pequena figura de pedra no portal da catedral de Rouen, há enfim o „petit bonhomme“⁵ posto na vitrine do óptico de Combray. Para Proust, o indivíduo se compõe dos fragmentos infinitos do tempo, das figuras momentâneas inumeráveis que aniquilam as exigências da poetologia do romance com respeito à unidade das pessoas e à continuidade do desenvolvimento. Submetidos inteiramente ao tempo, as noções do sujeito e do objeto se decompõem. Com Proust, o romance psicológico chega simultaneamente ao seu vértice e ao seu fim. Quando ele usa o pronome “Eu” nunca se trata das particularidades biográficas ou psicológicas, mas do Eu transparente e vítreo sem cor especial,⁶ a outra versão do homem sem qualidades. Cada leitor pode assumi-lo, cada leitor se torna conhecedor deste Eu, sem dever por isso se afeiçoar a ele. Por que é curioso observar, entretanto, esta estupefação durante a leitura da *Recherche*

dedicada a uma infância parisiense no fim do século XIX? Como Proust sabe tudo isso sobre mim?

O abandono do seu romance fragmentário narrado na terceira pessoa, *Jean Santeuil*, prova o fracasso da tentativa narrativa de construir o mundo contido no Eu, fora da perspectiva da primeira pessoa. Na *Recherche*, salvo o episódio de Swann, a circunferência do mundo exterior e do narrador é igual. A sua autocontemplação torna-se reflexiva mediante o mundo exterior. Com isso se desfaz a diferença entre o espaço interior e a realidade objetiva. A visão do mundo na *Recherche* é anti-cartesiana, como um animismo intelectual.⁷ Proust não admite a separação da substância *cogitans* e da substância *extensa*, não corta o mundo em pedaços físicos e psicológicos. Se Proust merece o nome do psicólogo, o sentido da nomenclatura se altera. O real inteiro é mergulhado na atmosfera anímica. Assim, a noção da psicologia perde o seu contrário e já não ajuda a delinear uma região e uma competência próprias. Não deixa de ser significativo a relutância de Proust em relação aos elementos teóricos inseridos nos romances facilitando sua classificação (o naturalismo, o simbolismo, o realismo), semelhante ao rótulo do preço de uma mercadoria. A recusa orgulhosa ou igualitária da autotransclassificação contesta a primazia do conceito sobre a percepção. A *Recherche* descreve sempre novamente tais momentos e situações irreduzíveis à oposição de sujeito-objeto, interior-exterior, real-imaginário, presente-passado, consciência-sonho, nem incluídos na proposição lógica, nem na descrição psicológica. Este dualismo parece insuficiente, suas repartições demasiado toscas para dar conta da verdadeira realidade. Entre os inúmeros argumentos de que Proust se vale para superar a hesitação inicial com respeito à sua verdadeira vocação – “Faut-il en faire un roman, une étude philosophique, suis-je romancier?”⁸ – se destacam as suas meditações sobre a imagem. Albertine, Gilberte, Odette, Oriane de Guermantes, os nomes de Veneza e de Balbec, a Igreja de Combray, a Gare Saint-Lazare, as árvores de Hudismenil, as aubepines, tudo fica palpável na sua qualidade de imagem. Admitido isso, a afinidade com a definição da imagem de Bergson se torna mais evidente.⁹ Segundo o anticartesiano *par excellence* da filosofia moderna, a imagem é o movimento tal qual o movimento é a imagem. A imagem apresenta uma espécie de existência maior do que a percepção e menor do que a coisa. Assim, a imagem está situada entre a coisa e a percepção. Enquanto o movimento já não é exterior à imagem, aquela se subtrai à lógica da representação, pois as imagens de Proust não repetem uma presença anterior, não representam algo no sentido de uma reprodução:

Mais la ligne du chemin de fer ayant changé de direction, le train tourna, la scène matinale fut remplacée dans le cadre de la fenêtre par un village nocturne aux toits bleus de clair de lune, avec un lavoir encrassé de la nacre opaline de la nuit, sous un ciel encore semé de toutes ses étoiles, et je me désolais d'avoir perdu ma bande de ciel rose quand je l'aperçus de nouveau, mais rouge cette fois, dans la fenêtre d'en face qu'elle abandonna à un deuxième coude de la voie ferrée; si bien que je passais mon temps à courir d'une fenêtre à l'autre pour rapprocher, pour rentoiler les fragments intermittents et opposés de mon beau matin écarlate et versatile et en avoir une vue totale et un tableau continu.¹⁰

[...]; mas a linha férrea mudou de direção, o trem fez uma volta, o cenário matinal foi substituído no quadro da janela por uma aldeia noturna de telhados azuis de luar, com um lavabo manchado pelo nácar opalino da noite, sob um céu ainda semeado de todas as suas estrelas, e eu me desolava por haver perdido a faixa de céu róseo quando a percebi de novo, porém rubra dessa vez, na janela do outro lado, que abandonou a um segundo cotovelo da linha férrea; de modo que eu passava o tempo a correr de uma janela a outra, para aproximar, enquadrar os fragmentos intermitentes e opostos de minha bela manhã escarlate e inconstante e dela ter uma visão total e um quadro contínuo. (Proust, Marcel. *À sombra das raparigas em flor*. Tradução Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p.500).

Por meio de semelhantes *tableaux* inacessíveis ao domínio da memória, a estética de Proust remete a uma outra concepção do αἴσθησις. Nem ilustrações, nem narrativas, essas imagens se determinam através de sua distância em relação às percepções normais. Desta maneira se manifestam possibilidades perceptivas mais amplas do que a coisa e o sujeito: “réels sans être actuels, idéaux sans être abstraits”.¹¹

Ainda embrionária e meio obscura, a superstição celta quanto a sobrevivência das almas dos defuntos numa coisa qualquer e insignificante, narrada no princípio de *Du Côté de chez Swann*, denomina o pressentimento que cada acontecimento ulterior do romance vai corroborar e confirmar. As coisas são tão viventes quanto os homens. Em vista disso, Proust multiplica os contatos entre o mundo humano e o mundo dos objetos composto das salas, das casas, dos quintais, dos vestidos de baile, das veredas, dos campanários, das ferrovias e das estações, que apenas a imanência cartesiana reduz a uma extensão simplesmente espacial. Da possibilidade e da realidade de semelhante transformação do morto ao vivo, da onipresença da vida com graus variados, Marcel não duvida um só instante. Em visto disso, a psicologia mitológica do espaço profundamente acamado da *Recherche* complementa a análise demistificadora do fetiche da mercadoria de Marx. Na economia capitalista, os produtos apresentam a reificação, a expressão morta das forças viventes dos

trabalhadores. Desligados de seus produtores, estes produtos recebem uma vida própria. Eles recebem poderes animistas dotados do valor imanente que deixa aparecer o seu caráter social como a natureza própria da mercadoria.¹² Para Marx e Proust, a falta da atenção como a falta da presença do espírito transformam as coisas em hieróglifos. Visto na esfera da produção, isto conduz à teoria do *Capital*, visto na esfera do consumo, isto conduz à *Du Côté des Guermantes*. Em sua descrição dos salões burgueses e nobres em Paris, Proust representa o mundo do consumo puro cheio dos objetos de luxo onde cada lembrança das origens das riquezas é assim extinta como cada rastro do trabalho humano. Quanto à psicologia individual dos seus habitantes (Bloch, M. e Mme Verdurin, Mme de Villeparisis, Norpois), lembremos o termo que Marx emprestou da *commedia dell'arte* do século XVIII para determinar a condição social da conduta individual: máscara de personagem. Isso não vale menos quando a única ação restante é a conversação.

A afirmação de que as coisas são tão vivas quanto os homens deve ser conectada a de que os acontecimentos são mais amplos do que o momento em que acontecem. Se os aspectos destrutivos são inseparáveis dos aspectos construtivos do gênio de Proust, o enfraquecimento das sínteses convencionais (unidade do Eu, unidade psicológica, unidade do sexo, unidade da classe, unidade da honra) afeta também a unidade sintática. A crise da sintaxe leva à crise do sentido. Enquanto a percepção descobre cada coisa como uma pessoa inesgotável, a frase deixa de funcionar como um receptáculo. Já os “carafes de la Vivonne” invalidavam o padrão da forma e do conteúdo, do continente e do conteúdo, em favor da ideia da integridade da restituição, mesmo para a menor das circunstâncias. Os retratos, as descrições fornecidas por Proust, operam como o contrário do retrato reduzido ao natural. Ao alargar os limites da frase a delimitação entre os sujeitos e os objetos se religa até a inversão do clichê: “le style, c'est l'homme”. O homem já não depende de um modelo mais ou menos fixo. A polifonia do romance caracteriza as vozes numerosas não só de modo psicológico, mas também de modo linguístico, caso as pessoas pertençam a uma ou outra classe social (Saint-Loup, Norpois, Charlus, Mme. de Guermantes) cuja fala faz ouvir os restos expressivos do idioma dos séculos passados (Françoise). As partes irreduzíveis à reificação nas coisas e a forma individual nas pessoas acendem a paixão do narrador cuja visão é alheia à fenomenologia ou à psicologia tradicional. Veja-se, em exemplo colhido quase ao acaso, esta transformação da estufa em algo de nunca visto:

Le ‚jardin d’hiver‘ que dans ces années-là le passant apercevait d’ordinaire, quelle que fût la rue, si l’appartement n’était pas à un ni veau trop élevé au-dessus du trottoir, ne se voit plus que dans les héliogravures des livres d’étrennes de P.-J. Stahl où, en contraste avec les rares ornements floraux des salons Louis XVI d’aujourd’hui – une rose ou un iris du Japon dans un vase de cristal à long col qui ne pourrait pas contenir une fleur de plus –, il semble, à cause de la profusion des plantes d’appartement qu’on avait alors et du manque absolu de stylisation dans leur arrangement, avoir dû, chez les maîtresses de maison, répondre plutôt à quelque vivante et délicate passion pour la botanique qu’à un froid souci de morte décoration. Il faisait penser en plus grand, dans les hôtels d’alors, à ces serres minuscules et portatives posées au matin du premier janvier sous la lampe allumée – les enfants n’ayant pas eu la patience d’attendre qu’il fit jour – parmi les autres cadeaux du jour de l’An, mais le plus beau d’entre eux, consolant avec les plantes qu’on va pouvoir cultiver, de la nudité de l’hiver; plus encore qu’à ces serres-là elles-mêmes, ces jardins d’hiver ressemblaient à celle qu’on voyait tout auprès d’elles, figurée dans un beau livre, autre cadeau du jour de l’An, et qui, bien qu’elle fût donc née non aux enfants, mais à Mlle Lili, l’héroïne de l’ouvrage, les enchantait à tel point que, devenus maintenant pentosresque vieillards, ils se demandent si dans ces années fortunées l’hiver n’était pas la plus belle des saisons.¹³

O „jardim de inverno“ que naquele tempo o transeunte em geral observava, qualquer que fosse a rua, se o apartamento não estivesse em nível muito acima da calçada, só se via nas heliogravuras dos livros de P.-J. Stahl dados como brinde, nos quais, em contraste com os raros ornamentos florais dos salões Luís XVI de hoje – uma rosa ou um íris do Japão num jarro de cristal de gargalo comprido que podia conter uma só flor a mais -, parece, devido à profusão das plantas caseiras que então havia – e da falta absoluta de estilização em seu arranjo, ter correspondido, para as donas de casa, mais uma viva e deliciosa paixão pela botânica do que a uma fria preocupação com uma decoração sombria. Fazia pensar, em ponto maior, nos palacetes de então, nessas pequeninas estufas portáteis, colocadas na manhã de 1º de janeiro sob a lâmpada acesa – não tendo as crianças paciência para esperar que amanheça -, no meio de outros presentes do dia de Ano-Novo, e que, embora, fosse dada, não às crianças e sim à Srta. Lili, heróina do livro, encantava-as a tal ponto que, sendo agora quase velhos, perguntavam-se naqueles anos afortunados o inverno não teria sido a mais bela das estações. (Proust, Marcel. *À sombra das raparigas em flor*. Tradução Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, pp. 454-455).

Na *Recherche*, o escritor Bergotte torna-se mestre admirado da frase, sobretudo por meio das lições e dos ensinamentos estilísticos dados ao narrador ainda incerto da sua vocação verdadeira. A técnica do adiamento, da espera e da tensão, as comparações infinitas, as orações relativas uma ao lado da outra e os participios transformam aquilo que deveriam explicar em meras relações. O sujeito ou o sentido da frase são abandonados depois de caírem no esquecimento do início da frase. Em contrapartida, a citação esclarece como o estilo do Proust abre mão da referência da língua em favor da liberação das conjunções

e das conexões entre os elementos. As forças centrífugas do *comparatum* e o *comparandum*¹⁴ causam a queda da hierarquia dentro da frase. Nenhuma das descrições dos detalhes da estufa se refere a ela, as imagens – “héliogravures” –, as miniaturas – “serres minuscules” dando pretexto por as novas imagens apenas parafraseiam a estufa. Semanticamente, a série das preposições – “en contraste”, “sous”, “parmi”, “auprès” – estabelece as relações variadas (a semelhança, o contraste, a contigüidade) através da distância.

Pela primeira vez, a Madeleine revela a essência do mundo proustiano, isto é, a ordem da semelhança. A sintaxe leva em conta esta analogia universal enquanto as duplicações e as oposições, as simetrias e assimetrias, as repetições e as diferenças manifestam os modos variados do tempo cruzado.¹⁵ O outro tipo da frase registra uma experiência cujos objetos opacos ficam renitentes à ordem da semelhança. Por conseguinte, os fenômenos se tornam ambíguos, tanto as árvores de Hudismenil, como Albertine. A sintaxe reflete esta ambigüidade, a cadeia interminável de “soit que” mostra uma ação à luz das suas inumeráveis causas possíveis. Enfim, a discordância assalta também a coerência sintática minando o nexos causal da narração. O desenvolvimento das implicações, as associações e parênteses, assim como a acumulação dos detalhes, prolongam a frase infinitamente. A parataxe decompõe de modo lógico e psicológico a relação entre causa e efeito. O tempo linear do narrado sempre demora mais para se aproximar tendencialmente à descrição da imobilidade. A suspensão da cronologia narrativa abre um espaço lírico onde o ritmo e a rima deixam para trás o nível significativo da língua.

A respeito do Eu que já não corresponde a um padrão tradicional, Proust varia sempre em torno da mesma questão: o que é maior ou menor do que ele? A vida, a nação, a classe, o gênero, o sexo, a língua, o inconsciente e o sonho constituem as forças além ou aquém da abrangência do Eu percorrido pelas heterogeneidades que reduzem ou até mesmo aniquilam sua autonomia. Proust denuncia a autofundação do indivíduo como a sua ilusão mais obstinada, enquanto indica sobretudo o esquecimento do passado. Dois instrumentos ajudam a deslocar os limites no seu conhecimento, o telescópio e o microscópio, relacionados com o infinitamente grande (as percepções macrológicas) e o infinitamente pequeno (as percepções micrológicas). Ambos operam na vertical, em oposição à forma do movimento horizontal do romance de descrever as particularidades psicológicas das pessoas que tornam patentes as fisionomias e as conversações. As referências ao céu são raras numa obra dedicada às leis e aos êxtases da esfera terrestre. O céu é

sempre destituído da ênfase do romântico e do sublime que ocupam a literatura francesa do século XIX. O céu proustiano é sóbrio sem ser prosaico. A sua análise conduz a um saber que carece de equivalência sensual: a terra é uma estrela. Em vista disso, Proust tenta estabelecer uma relação nomotética entre os corpos terrestres e os corpos astrais para atingir a singularidade da existência humana não somente numa metáfora espacial, mas numa intuição elementar. Se trata da “astronomie passionnée”¹⁶ e da indicação dos seus princípios. Neste caso, o alcance do conceito de causalidade é restringido, pois o edifício celeste, junto com a posição e a disposição das suas partes, não ilustra o conjunto do universo, mas sim as conexões humanas muito sociais, apenas menos fatais. Pertencem à doutrina proustiana dos sinais, particularmente ao capítulo da série e dos grupos.¹⁷

Na *Recherche*, os homens transformados durante o tempo da sua vida manifestam as leis sociopsicológicas que não compreendem, evidenciando por agora todas as conjecturas: quem é Albertine, o que oculta Charlus? A propósito disso, Proust escolhe um quadro cósmico que liga, como outrora, o destino da alma aos movimentos dos corpos celestes. Apesar da diferença entre suas posições individuais, todos os homens são (co)movidos pela rotação da terra. A contemplação do céu, do sol e das estrelas oferecia-lhes uma percepção admirável, compartilhada ao mesmo tempo por cada um. Porém, os homens ficam cegos para a espectáculo grandioso dos planetas que gravitam confundindo o sentido estático da palavra “revolução” com a dinâmica mais recente; “les hommes entraînés dans l’immense révolution de la terre, de la terre sur laquelle ils sont assez fous pour continuer leurs révolutions à eux, et leurs vaines guerres, comme celle qui ensanglantait à ce moment la France.”¹⁸ ([...], os homens arrastados pela imensa revolução da terra, da terra sobre a qual são bastante insensatos para continuarem suas próprias revoluções e suas guerras vãs, como a que ora ensanguentava a França. Proust, Marcel. *O tempo resescoberto*. Tradução: Lúcia Miguel São Paulo: Globo, 2004, p. 63) O sentido figurado de “revolução” não se esgota na transferência da esfera astronômica para a esfera política, a desproporção entre o perceptível em si e a realidade para nós volta no que diz respeito ao pessoal do romance. Se Proust compara seu livro a um telescópio, tudo depende da perspectiva correta para evidenciar o conhecimento dos fenômenos que a sua mera visibilidade não permite. O mínimo de visibilidade que contém o máximo do incompreensível chama-se “nébuleuse”¹⁹: Albertine-nébuleuse, Charlus-nébuleuse. Um dia em Balbec, Marcel observa um grupo de moças

avizinhandose da extremidade do dique. A distância torna impossível a distinção precisa das figuras aumentando assim o irresistível do espetáculo. Logo as moças entram no campo visual, sem que os rostos fiquem inteiramente reconhecíveis. Marcel troca uma olhada com uma delas. “Du sein de quel univers me distinguait-elle? Il m’eût été aussi difficile de le dire que lorsque certaines dire que lorsque certaines particularités nous apparaissent grâce au télescope, dans un astre voisin, il est malaisé de conclure d’elles que des humains y habitent, qu’ils nous voient, et quelles idées cette vue a pu éveiller en nous.”²⁰ ([...] Do íntimo de que universo me distinguiu ela? Era me tão difícil dizê-lo como, quando nos aparecem algumas particularidades num astro próximo, graças ao telescópio, seria desastrado concluir que ali habitam seres humanos, que eles nos veem, e que pensamentos acaso essas visões despertam neles. Proust, Marcel. *À sombra das raparigas em flor*. Tradução Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p. 601) O olho tecnicamente armado amplia o horizonte visível transformando o intervalo de alguns metros em grandeza astronômica. Mediante esta comparação, Proust opera a ruptura com as condições da visibilidade enquanto o habitual se torna saliente. Ele fica pasmado numa mescla de assombro, espanto e admiração diante desta vista que concretiza o fato extraordinário da aparição de um fenômeno, seja uma moça, seja uma estrela.

Em todo o longo curso dos encontros de Albertine e Marcel, narrado em centenas de páginas, o último nunca consegue decifrar esta primeira vista originada no centro de um universo desconhecido. A tentativa mais arcaica da humanidade de relacionar o padrão do movimento regular, o caminho dos corpos celestes, com os movimentos interiores da alma humana, falha neste momento. A configuração da astrologia e da psicologia conflitua com uma opacidade tanto mais atraente quanto mais inacessível. Em seguida, Albertine se desfaz em uma pluralidade dos mundos contidos nela e apenas conhecíveis em fragmentos. Albertine desintegra-se em uma série de imagens que não pareciam pertencer à ela. Com respeito a isto, Proust emprega sempre de novo as metáforas astronômicas reduzindo o mais íntimo do indivíduo ao mais afastado no espaço; os olhos de Albertine passam enquanto “ciels voyageurs”, o seu olhar aparece como „continent céleste”.²¹

Mais tarde Marcel qualifica Albertine como “étoile finissante de mon amour”, dissolvida numa “poussière disséminée de nébuleuses.”²² Desse modo, prepara-se o momento quando a lei do desenvolvimento de Albertine torna-se evidente. A estrela e a escrita, a leitura e a língua se ligam para manifestar a

verdade anterior a qualquer psicodrama subjetivo: o *principio individuationis*, a individuação obedece à lei astral do eterno retorno do mesmo no esquema da diferença e repetição:

Combien d'observations patientes, mais non point sereines, il faut recueillir sur les mouvements en apparence irréguliers de ces mondes inconnus avant de pouvoir être sûr qu'on ne s'est pas laissé abuser par des coïncidences, que nos prévisions ne seront pas trompées, avant de dégager les lois certaines, acquises au prix d'expériences cruelles, de cette astronomie passionnée! [...] Les visages humains ne semblent pas changer au moment qu'on les regarde parce que la révolution qu'ils accomplissent est trop lente pour que nous les percevions. Mais il suffisait de voir à côté de ces jeunes filles leur mère ou leur tante, pour mesurer les distances que sous l'attraction interne d'un type généralement affreux, ces traits auraient traversées dans moins de trente ans, jusqu'à l'heure du déclin des regards, jusqu'à celle où le visage, passé tout entier au-dessous de l'horizon, ne reçoit plus de lumière. Je savais que, aussi profond, aussi inéluctable que le patriotisme juif ou l'atavisme chrétien chez ceux qui se croient le plus libérés de leur race, habitait sous la rose inflorescence d'Albertine, de Rosemonde, d'Andrée, inconnu à elles-mêmes, tenu en réserve pour les circonstances, un gros nez, une bouche proéminente, un embonpoint qui étonnerait mais était en réalité dans la coulisse, prêt à entrer en scène, imprévu, fatal, tout comme tel dreyfusisme, tel cléricisme, tel héroïsme national et féodal, soudainement issus, à l'appel des circonstances, d'une nature antérieure à l'individu lui-même, par laquelle il pense, vit, évolue, se fortifie ou meurt, sans qu'il puisse la distinguer des mobiles particuliers qu'il prend pour elle. Même mentalement, nous dépendons des lois naturelles beaucoup plus que nous ne croyons et notre esprit possède d'avance comme certain cryptogramme, comme telle gaminée les particularités que nous croyons choisir.²³

Quantas observações pacientes, mas não tranquilas, é necessário recolher sobre os movimentos aparentemente irregulares desses mundos desconhecidos antes que possamos estar seguros que não nos deixamos levar por coincidências, que nossas previsões não serão traídas, antes de deduzirmos as leis corretas, adquiridas ao custo de cruéis experiências, dessa astronomia apaixonada! [...] Os rostos humanos não parecem mudar no momento em que os olhamos, pois a revolução que cumprem é muito lenta para que a percebamos. Mas bastaria ver, ao lado dessas moças, sua mãe ou sua tia, para avaliar as distâncias que, sob a atração interna de um tipo em geral horrendo, essas feições teriam atravessado em menos de trinta anos, até a hora do declínio dos olhares, até o momento em que o rosto, tendo ultrapassado a linha do horizonte, já não recebe luz. Eu sabia que, tão profundo, tão inelutável como o patriotismo judeu ou o atavismo cristão, naqueles que se julgam mais liberados de suas raças, habitava, sob a rósea inflorescência de Albertine, de Rosamonde e de Andrée, desconhecidos pelas próprias, mantidos em reserva pelas circunstâncias, um nariz grosso, uma boca proeminente, uma gordura que espantaria mas que na realidade já estava nos bastidores, pronta para entrar em cena, imprevista, fatal, feito uma onda de dreyfusismo, de clericalismo, de heroísmo nacional e feudal, subitamente aparecidos, ao apelo das circunstâncias, de uma natureza anterior ao próprio, pela qual ele pensa, vive, evolui,

se fortifica ou morre, sem que a possa distinguir dos motivos particulares com que a confunde. Mesmo mentalmente, dependemos das leis naturais muito mais que julgamos e nosso espírito possui previamente, como certo criptógamo, ou determinada gramínea, as particularidades que acreditamos escolher. (Proust, Marcel. *À sombra das raparigas em flor*. Tradução Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p.628; 671)

Neste lugar se inicia a grande mobilização, tanto filosófica, quanto psicanalítica, na *Recherche*, para perscrutar os determinismos histórico-sociais que condicionam a atitude individual. Apenas aqui Proust compartilha a profissão dos astrólogos enquanto prevê o futuro contido no passado mediante a transparência fugaz do presente. Na única vez em que Proust sai dos limites da memória privada do passado, ele encontra uma privação ainda maior, quase-transcendental: a condição proto-histórica da impossibilidade tanto do indivíduo como do presente. Contudo, os seus recursos são racionais. Ao lado da história de Albertine se desenvolve aquela de Charlus como a segunda tentativa de decifrar as aparentes incoerências da paixão. Tanto sua conduta imperial, como a virtuosidade do seu discurso, lhe mostram “maître du logos”.²⁴ Porém, a altitude perigosa do seu intelecto prepara o declínio do barão até o seu colapso final. Os sinais involuntários e tíques de sua homossexualidade contrariam a sua fala soberana e deixam decifrar uma irregularidade vizinha da loucura. Assim aparece aquilo que já não pode ser subordinado ao domínio do Logos junto com as suas exigências da unidade nacional, social, mental, moral, sexual e psíquica. O narrador proustiano, enquanto observador deste drama, relaciona este movimento a um movimento astral, antes da queda de Charlus manifesta-se uma singularidade fora de toda constelação visível. “Un astre à une toute autre période de sa révolution [...] Et pourtant, la révolution interne d'un esprit, ignorant au début de l'anomalie qu'il portait en soi puis épouvanté devant elle qu'il l'avait reconnue, et enfin s'étant familiarisé avec elle”.²⁵ (Um *astro em período* inteiramente diferente de *sua revolução* [...] E no entanto a *revolução interna de um espírito*, ignorante a princípio da anomalia que trazia em si, apavorado depois ao reconhecê-la, e enfim familiarizado com ela. Proust, Marcel. *A prisioneira*. Tradução Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar. São Paulo: Globo, 2002, p. 191; 196) Não se encontra dificuldade em admitir que Charlus se apresenta como o personagem principal, enquanto o mais singular do livro do Proust. Perante o conformismo sem forma dos demais, as suas extravagâncias lembram que a psicologia individual somente encontraria o seu teor verdadeiro quando os homens comessem a ser inconfundíveis com as obras de arte.

Notas

¹ Por exemplo J. Kristeva, *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Paris 1994; R. Duchêne, *L'impossible Marcel Proust*, Paris 1994; Edward Bizub, *Proust et le moi divisé. La Recherche: creuset de la psychologie expérimentale*, Genève 2006.

² “Mais à l'enfant on a beau avoir appris que Demain est un jour comme Aujourd'hui était un jour, comme Hier était un jour, il attend chaque demain comme quelque chose de tout nouveau qui n'en est rien de l'espèce d'aujourd'hui ou d'hier (...) Demain lui semblait un monde qui s'étendait jusqu'à jamais. Mais Demain est devenu Aujourd'hui: c'est ce nouveau Demain qui est un nouveau monde; et il joue avec les mondes, il les brise (...) car il en a une infinité devant lui“ (Marcel Proust, *Jean Santeuil*, Paris 1971, p. 249).” Cocteau hat gesehen, was jeden Leser Prousts im höchsten Maße beschäftigen sollte: er sah das blinde, unsinnige und besessene Glücksverlangen in diesem Menschen“ (Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt 1980-1991, II, p. 312). „Cocteau percebeu aquilo que deveria preocupar, em altíssimo grau, todo leitor de Proust: ele viu o desejo de felicidade – cego, insensato e frenético – que habitava esse homem. (Benjamin, Walter. A imagem de Proust. *Magia e Técnica, arte e política*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. Prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.38)

³ Ao mau realismo de Balzac, corresponde o mau idealismo do John Ruskin. Com a ajuda de uma amiga, Proust traduziu duas obras do historiador da arte inglês para o francês, *The Bible of Amiens* e *Sesame and Lilies* com um prefácio suplementar. Aqui dê-se a oportunidade para definir a relação da beleza à verdade. Enquanto Ruskin apenas admite o belo no fundo da sua doutrina teológica, a beleza, para Proust, não deve servir de ilustração de uma verdade anterior. Contra a idolatria da contemplação estética, Proust esboça uma idéia criadora da “vérité” e da “beauté”. A arte não é mimética. O Eu estético afirma a sua autonomia diante do Eu empírico.

⁴ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt 1973, p. 27.

⁵ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, Paris 1987-1989, III, p. 522.

⁶ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, II, p. 1221. Benjamin refere isso igualmente a Proust e a Kafka prosseguindo: „In diesen Schriftstellern nimmt das Ich die Schutzfärbung des Planeten an, der in den kommenden Katastrophen ergrauen wird.“ (Nesses escritores, o „eu“ assume a cor de proteção do planeta que, nas catástrofes vindouras, tornar-se-á cinzento.)

⁷ Veja Ernst Robert Curtius, *Französischer Geist im 20. Jahrhundert*, Tübingen/Basel 1952, p. 312-313.

⁸ Proust, citado do Jean-Yves Tadié, *Introduction à la Recherche du temps perdu*, Paris 1992, p. XXXVII.

⁹ Henri Bergson, *Matière et Mémoire*, Paris 1979, p. 5-17.

¹⁰ Proust, *A la recherche du temps perdu*, II, p. 15-16.

¹¹ *A la recherche du temps perdu*, IV, p. 451.

¹² „Eine Ware scheint auf den ersten Blick ein selbstverständliches, triviales Ding. Ihre Analyse ergibt, daß sie ein sehr vertracktes Ding ist, voll metaphysischer Spitzfindigkeit und theologischer Mucken“ (Karl Marx, *Das Kapital*, I, Berlin/DDR, p. 85). (Uma mercadoria parece, à primeira vista, algo óbvio, trivial. Sua análise demonstra que é algo intrincado, cheio de sutilezas metafísicas e caprichos teológicos.)

¹³ *A la recherche du temps perdu*, I, p. 582-583.

¹⁴ Veja Léo Spitzer, *Etudes de style*, Paris 1980, p. 460.

¹⁵ Veja Jean-Claude Milly, *La phrase de Proust*, Paris 1975, p. 167.

¹⁶ *A la recherche du temps perdu*, II, p. 188.

¹⁷ Veja Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris 1976.

¹⁸ *A la recherche du temps perdu*, IV, p. 342.

¹⁹ *A la recherche du temps perdu*, II, p. 180, veja também II, p. 148-151, p. III 874.

²⁰ *A la recherche du temps perdu*, II, p. 152.

²¹ *A la recherche du temps perdu*, II, p. 212.

²² *A la recherche du temps perdu*, III, p. 142.

²³ *A la recherche du temps perdu*, II, p. 188, 245-246.

²⁴ Deleuze, *Proust et les signes*, 208.

²⁵ *A la recherche du temps perdu*, III, 709, 716.

Resumo

O gênio de Proust, tanto analítico quanto destrutivo, se manifesta sobretudo na restrição da esfera da psicologia individual, que se confronta por toda a parte com as forças interiores, maiores e menores, além do seu alcance. Ao mesmo tempo também ressalta uma fidelidade à infância aquém da origem traumática. Nisto se manifesta o rumo da *Recherche* orientada pelo futuro.

Palavras-Chave

autonomia da obra literária; romance psicológico; micropercepções e macropercepções; leis do determinismo; astro-Logos.

Recebido para publicação em março de 2012

Abstract

Proust's genius, in its analytical and destructive dimensions, decisively limits the scope of individual psychology, which permanently encounters forces that exceed or escape its intellectual reach. This entails fidelity to a type of childhood, which ignores the idea of traumatic origins. Thus, the *Recherche* is orientated towards the future

Keywords

the autonomy of the literary work; the psychological novel; the micro- and the macro-perceptions; the laws of determinism; the astro-Logos

Aceito em maio de 2012

PASSAR PELA SIBÉRIA: UM RELATO QUE VEM AO CASO

Paulo Sérgio de Souza Jr.

Introdução

O início de *Crime e Castigo* tem o efeito de ambientar, situar o leitor em meio ao desgosto de Rodion Raskólnikov. Isso não sem convidá-lo a experimentar a inquietude da qual esse desgosto desponta: inquietude que se constitui, em síntese, diante de uma constatação feita pelo protagonista do quanto, ao longo da vida, os outros seriam capazes de nos fazer sofrer. São disso exemplos o infeliz destino de Sônia, a madrasta e seus filhos – diante da negligência de Marmieládov –, bem como a pobreza de sua mãe, Pulkhéria, e de sua irmã, Dúnia – diante da sujeição da última a um casamento por interesse com Lújin.

Assim, nós leitores vemo-nos diante de um sujeito segundo o qual haveria não apenas uma vantagem em nos verem passando apuros, em nos colocarem em falta, mas também de acordo com quem sempre existiria a franca possibilidade de alguém assumir esse lugar, usufruindo das benesses do desassossego alheio – a ponto, inclusive, de ser possível identificar uma “estranha sensação interior de satisfação [...] até nas pessoas mais íntimas quando acontece uma repentina desgraça com o seu próximo e da qual nenhum ser humano, sem exceção, está livre, a despeito até do mais sincero sentimento de compaixão e simpatia” (DOSTOIÉVSKI, [1866] 2011, p. 193).

Frente ao desacordo com essa dinâmica, naquilo em que a situação lhe toca corporifica-se uma tensão: Aliena Ivánovna, a velha usurária, encarnará para Raskólnikov o seu mal, a sua má fortuna em estar subjugado ao poder de uma figura que não só lhe estaria impedindo uma existência digna, como tirava proveito da sua desgraça.

Porém, mais do que *agir com insatisfação* frente ao que entendia viver, é a *insatisfação que agirá* sobre o protagonista: no período que precede o crime ele é descrito como uma pessoa que age mecanicamente, “como se alguém o segurasse pelo braço e o arrastasse, de forma irresistível, cega, com uma força antinatural, sem objeções. Como se uma nesga da sua roupa tivesse caído debaixo de uma roda de máquina e esta começasse a tragá-lo” (DOSTOIÉVSKI, [1866] 2011, p. 85).

Era o próprio Raskólnikov quem acreditava, aliás, que “esse eclipse da razão e esse abatimento da vontade se apossam do homem como uma doença, evoluem gradualmente e chegam ao ponto máximo um pouco antes do cometimento do crime” (DOSTOIÉVSKI, [1866] 2011, p. 85) – e é bem nesse estado que o encontramos. Será, pois, precisamente na companhia/condição de alguém que padece de um abatimento da vontade, de um eclipse da razão, que o texto de Dostoiévski vai alojar o leitor de seu romance.

Ademais, colocar-se nesse lugar é justamente o preço requisitado para a entrada no livro. E não apenas para que se possa sofrer o despotar de um ato do qual, com Raskólnikov, não se é senhor, e sim objeto. Temos aí também, afinal, o custo necessário para que assumamos nós, paralelamente ao personagem, em nossa própria travessia pelo livro, o nome que desvela a cisão¹ com a qual protagonista e leitor terão de se haver ao longo de sua jornada.

A teoria como doença do ato

Antes de estar completamente dominado por essa inércia precedente à realização do crime – e isso o romance nos advertirá num segundo momento –, Raskólnikov, que era estudante de Direito, teorizara a respeito da lei e de certas nuances que relativizariam a noção de delito. Segundo ele,

embora os legisladores tenham instituído a sociedade humana [...], todos eles, sem exceção, foram criminosos já pelo simples fato de que, tendo produzido a nova lei, com isso violaram a lei antiga que a sociedade venerava como sagrada e vinha dos ancestrais, e aí, evidentemente, já não se detiveram nem diante do derramamento de sangue, caso esse sangue (às vezes completamente inocente e derramado de forma heroica em defesa da lei antiga) pudesse ajudá-los. É até notável que a maioria desses beneméritos e fundadores da sociedade humana foram sanguinários especialmente terríveis. Em suma, eu concluo que todos os indivíduos, não só os grandes, mas até aqueles que saem um mínimo dos trilhos, isto é, que têm a capacidade, ainda que mínima, de dizer alguma coisa nova, devem ser, por sua natureza, forçosamente criminosos – mais ou menos, é claro. Caso contrário seria difícil para eles sair dos trilhos, e em permanecer nos trilhos eles naturalmente não poderiam concordar, mais uma vez por sua natureza, e acho que nem os macacos concordariam com isso. (DOSTOIÉVSKI, [1866] 2011, p. 269)

Fruto de suas reflexões nesse âmbito, um artigo é publicado num jornal da cidade. Nele Raskólnikov busca fundamentar sua suposição quanto à existência de uma linha divisória que apartaria as pessoas em dois diferentes grupos – cada um com sua relação específica ao jugo das regras. Deslinda então a hipótese de que haveria dois tipos de homens, os comuns e os extraordinários:

“a primeira categoria é sempre de senhores do presente, [enquanto] a segunda, de senhores do futuro. Os primeiros conservam o mundo e o multiplicam em número; os segundos fazem o mundo mover-se e o conduzem para um objetivo” (DOSTOIÉVSKI, [1866] 2011, p. 270).

Dito isso, se imporia o fato de que

o homem extraordinário não têm o direito... ou seja, o direito oficial, mas ele mesmo tem o direito de permitir à sua consciência passar... por cima de diferentes obstáculos, e unicamente no caso em que a execução da sua ideia (às vezes salvadora, talvez, para toda a humanidade) o exija. (DOSTOIÉVSKI, [1866] 2011, p. 268)

E o protagonista, de que lado estaria ele? “Naquela ocasião eu precisava saber, e saber o quanto antes: eu sou um piolho, como todos, ou um homem?” (DOSTOIÉVSKI, [1866] 2011, p. 428-9). Sua teoria, ainda que fosse capaz de nomear os lugares e estabelecer o crivo que os separa, não teria como responder, por si só, a essa pergunta. Assim, Raskólnikov inibia-se diante da realização da hipótese cuja formulação, ao mesmo tempo em que garantia pretensamente seu direito de reagir às circunstâncias, não era em si mesma capaz de dar indícios a respeito de quem ele era: apenas o ato o faria; apenas sua realização e seus efeitos, por ora desconhecidos, teriam como dizer algo dele.

Dito isso, a construção da teoria terá sido a denúncia prévia de que seu ato não vai se sustentar lá onde era esperado que ele se sustentasse, dado que o ato, como tal, vai necessariamente ultrapassá-los: tanto a hipótese, enquanto elucubração de saber sobre si e sobre o Outro, quanto o próprio protagonista, enquanto mestre de seu juízo – afinal, como chegará a dizer, “será que tu pensas que eu fui para lá como um imbecil, de modo irrefletido? Eu fui como um homem inteligente, e foi isso que me pôs a perder!” (DOSTOIÉVSKI, [1866] 2011, p. 427).

Aliena acaba por ser assassinada, bem como Lisavieta – que aparece imprevisivelmente em casa e avista o corpo da irmã atirado no chão. O protagonista, roubando uma parte irrisória dos bens da primeira, não os toma para si: foge da residência tão logo possível e esconde aquilo que pudera surrupiar. Posteriormente, no entanto, atordoado com toda a situação, retorna de modo desastroso à cena do crime, o que desencadeará uma série de ações investigativas – desconhecidas por ele em sua maioria, aliás – levando em conta fortes suspeitas quanto à sua participação nos homicídios.

A partir de então, trancafia-se em seus devaneios. Negará – para si mesmo, num primeiro momento, pois ninguém mais sabia da autoria até então – ter cometido um crime, uma vez que Aliena é reduzida a uma espécie de enunciado por ele contradito: “a velha foi apenas uma doença... eu queria ultrapassar o limite o quanto antes... eu não matei uma pessoa, eu matei um princípio!” (DOSTOIÉVSKI, [1866] 2011, p. 284). Não obstante, sofrerá as duras penas – antes de mais nada, as suas próprias – dignas de alguém que o tivesse feito: pune-se; desfaz-se de todo o dinheiro que lhe passa pelas mãos; priva-se de qualquer benefício.

Aqui vemos sonhos tirados de livros, aqui vemos um coração exasperado por teorias; aqui vemos a decisão de dar o primeiro passo, mas uma decisão de uma espécie particular – ele tomou a decisão, mas foi como se tivesse caído de uma montanha ou despencado de um campanário, e chegou ao crime como se não houvesse caminhado com as próprias pernas. Esqueceu-se de fechar a porta após entrar, e matou, matou duas pessoas, apoiado na teoria. Matou, mas não conseguiu se apoderar do dinheiro, e o que agarrou meteu debaixo de uma pedra. Achou pouca a aflição que suportou sentado atrás da porta enquanto tentavam arrebentá-la e puxavam o cordão da sineta –, não, depois foi ao apartamento, já vazio, meio delirando, lembrar aquela sineta, sentiu a necessidade de voltar a experimentar o frio na espinha... Bem, mas isso, suponhamos, aconteceu durante a doença, no entanto veja mais uma coisa: matou, mas se considera um homem honrado, despreza as pessoas, anda por aí como um anjo pálido. (DOSTOIÉVSKI, [1866] 2011, p. 465-6)

Raskólnikov titubeou, olhou para trás cedo demais. Assumiu, assim, um lugar numa série em que se encontram, dentre outros: Orfeu, na mitologia grega; a mulher de Ló, na narrativa bíblica. Desafiou o limite que, ao dessupor, acabou supondo, e sucumbiu à tirania de uma lei cujos efeitos ele próprio exigia em sua vertente mais impeditiva²: abriu mão de todo bem que lhe faltava – não pode gozar nem dos pertences que subtrai à vítima, tampouco das quantias que lhe enviam as parentas – e atravancou-se feito uma estátua, ao ser incapaz de suportar a viragem que o ir adiante veio a produzir em sua própria história.

Assim, restava-lhe admitir que, de fato,

muitos benfeitores da humanidade, que não herdaram mas tomaram o poder, deveriam ser executados ao darem os seus primeiros passos. No entanto, aqueles homens aguentaram os seus passos e por isso *estavam* certos, mas eu não aguentei e, portanto, não tinha o direito de me permitir esse passo (DOSTOIÉVSKI, [1866] 2011, p. 554)

A sustentação e a barra

Se eu tivesse matado apenas porque estava com fome [...] agora eu estaria... feliz! Fica sabendo!

Rodion R. Raskólnikov (p. 422)

Rejeitando a companhia da mãe e da irmã, que não tinham ciência do que se passava com ele e cuja sujeição ao dinheiro de Lújin – o abastado e prepotente noivo da segunda – ele não podia suportar, Raskólnikov deixa de sofrer com a humilhação que atribuía à cobiça impiedosa da usurária para se ater a outras preocupações que vão se desvelando:

Minha mãe, minha irmã, como eu as amava! Por que as odeio agora? É, eu as odeio, odeio fisicamente, não consigo suportá-las ao meu lado... Há pouco eu me cheguei e beijei minha mãe, estou lembrado. Abraça-la e pensar que, se ela ficasse sabendo, então... seria o caso de lhe ter contado na ocasião? De mim tudo é possível... Hum! *Ela* é igualzinha a mim – acrescentou num esforço para pensar, como se lutasse com um delírio que tomava conta dele. – Oh, como agora eu odeio a velhusca! Creio que a mataria de novo se ela ressuscitasse! (DOSTOIÉVSKI, [1866] 2011, p. 285-6)

Quem é *ela*? Aliena, a velha usurária, ou a mãe, Pulkhéria? Ora, Raskólnikov se vê diante não apenas da impossibilidade de gozar do dinheiro, como também do próprio afeto que lhe dirigiam as familiares. Seus sentimentos ambíguos são as insígnias de um dilema em se reconhecer no lugar que lhe era atribuído pela família: afinal, acreditava que a irmã estava à beira de sacrificar o próprio futuro por ele; e, para a mãe, era como se ele ainda não tivesse crescido – ou melhor, como se ela ainda o gestasse...

Certa manhã, anunciou sem rodeios que, pelos seus cálculos, Ródia deveria chegar dentro em breve, que ela se lembrava de que ele, ao despedir dela, havia mencionado que deviam esperá-lo precisamente *dentro de nove meses*. Passou a arrumar tudo no apartamento e preparar-se para o encontro, a dar os últimos retoques no quarto (o seu próprio) destinado a ele, a limpar os móveis, a lavar e pendurar novas cortinas, etc. (DOSTOIÉVSKI, [1866] 2011, p. 549; grifo nosso)

Esse peso, o de ser suposto nesse lugar do filho pródigo, do filho sempre por vir, não lhe era fácil de aguentar: “Sabes como te amo”, diria ela, “nós, eu e Dúnia, só temos a ti, és tudo para nós, tudo em que confiamos, a esperança nossa” (DOSTOIÉVSKI, [1866] 2011, p. 46). E esse amor que supostamente o enaltecia – mas, na verdade, o reduzia a objeto na consideração das duas mulheres –, angustiava Raskólnikov a ponto de atribuir a isso todo o seu

drama, bem como a encenação de sua própria condição que constituirá o crime cometido.

Nesse sentido, a preocupação com o destino de Dúnia está menos voltada para o bem da irmã do que para o seu próprio, que se veria resguardado na garantia de que ela não se sacrificasse por ele, reduzindo-o ainda mais ao lugar de fragilidade, da demanda de um zelo pré-natal, de um aprisionamento nos meandros da maternagem ratificada ao filho com todas as letras: “Tua até a morte. [Ass.:] Pulkhéria Raskólnikova” (DOSTOIÉVSKI, [1866] 2011, p. 55).

As questões familiares tramitando entre as personagens mostram-se, pois, ser um foco importante. E é ainda nesse âmbito que uma recorrência chama a atenção do leitor advertido: trata-se da presença do mesmo patronímico [отчество] em diversos personagens da obra. Aquilo que se justificaria em Aliena Ivánovna e Lisavieta Ivánovna, por um lado – uma vez que eram irmãs, filhas do mesmo pai –, por outro nos interroga: damo-nos conta de que também está presente em Catierina Ivánovna Marmeladova, Arkadi Ivánovitch Svidrigailov, Luíza Ivánovna, Amália Ivánovna e Afanassi Ivánovitch Vakhrúchin³. Além disso, tal reincidência não se manifesta apenas nos patronímicos, como é possível constatar em: Ivan Afanássievitch, Ivan Mikháilovitch e Ivan Ivánovitch Klopstok⁴.

Quem é Ivan, esse pai que se dissemina pelo livro através dos personagens? O que nos dá bons indícios da resposta é a etimologia – haja visto o fato de se tratar notadamente de um romance em que uma atenção especial dirigida aos nomes próprios e seus significados não poderia, aliás, ser dispensada⁵.

De origem hebraica (יְחִיָּהוּ, *Jokhanan*), o nome remete à indulgência, ao deus que é clemente: é, portanto, no nível da *impotência / ingenuidade* diante dos fatos – pensemos em Lisavieta, Catierina e Mikháilovitch, ou ainda Afanássievitch e Vakhrúchin –, da *condescendência* com o pior – pensemos em Aliena, Svidrigailov e Klopstok –, que a figura paterna contamina todo o texto. E isso inclusive no que diz respeito ao pai do próprio Raskólnikov.

Num sonho, ele aparecera através de uma lembrança de infância como alguém incapaz de impedir uma cena de violência contra um cavalo, o que deixa o filho completamente desesperado: “[...] não é da nossa conta, vamos!” (DOSTOIÉVSKI, [1866] 2011, p. 74). Sua não intervenção – impotência, conivência com o acontecido – certifica a deriva do filho na falta de limite dos outros, o que não excluiria também sua alienação, sua deriva na dimensão do desejo das mulheres da casa.

Contudo, ‘Ivánovitch’ não está presente no nome de Rodion Raskólnikov. Seu patronímico, em contrapartida, trará outra dimensão da figura paterna que, com ‘Ivan’, vem complexificar o drama: trata-se de ‘Românovitch’. Ora, Raskólnikov também é filho do romance (роман): tanto no sentido do caso, *affair*, que remete à virilidade do pai – em contraposição ao nada-poder e ao *laissez-faire* –, quanto no que se refere ao próprio livro, ao enredo.

O relato que constitui a obra será justamente uma oportunidade de dar consistência narrativa ao reconhecimento dessas diferentes vertentes da figura paterna, vertentes que marcam os impasses em torno dos quais orbita o protagonista – impasses que se manifestam, sobretudo, em sua forma de amar e ser amado: “oh, se eu fosse sozinho e ninguém me amasse, e eu mesmo não amasse ninguém! *Nada daquilo teria acontecido!*” (DOSTOIÉVSKI, [1866] 2011, p. 527).

O interesse nesse sonho, porém, não acaba aí. O dono do animal açoiado alega que o bicho é propriedade sua, o que lhe permitiria fazer com ele o que bem entendesse, inclusive sacrificá-lo aos golpes: “É um bem meu! (DOSTOIÉVSKI, [1866] 2011, p. 73), diz ele ao contestar as reprimendas de alguns expectadores. Mikolka⁶ é seu nome, tal qual o jovem que, já ao final do romance, irá confessar o crime que, na realidade, não cometera – dispondo, assim, de si mesmo como seu próprio bem, e valendo-se disso para se submeter a uma punição (DOSTOIÉVSKI, [1866] 2011, p. 361).

A questão da transitividade no que se refere ao emprego da agressividade – ferir o outro [dono do cavalo] / condenar a si próprio [jovem pintor] –, condensando “num só” personagem o agressor do sonho e penitente homônimo, conduz a uma aproximação com o próprio Raskólnikov. A saber, Mikolka é, na prática (ativamente passivo), o que o protagonista é na teoria (passivamente ativo): assistir a agressão [do cavalo no sonho] / assistir a tentativa suicídio [da mulher na ponte].⁷

Não é sem motivo, portanto, que eslavistas cheguem a concluir que

Mikolka e Raskólnikov podem ser vistos como duplos um do outro – Mikolka como o verdadeiro sectário e Raskólnikov como o falso. É significativo que no jornal que talvez tenha inspirado *Crime e Castigo* – que descrevia um duplo homicídio cometido, com um machado, entre sete e nove da noite –, o criminoso seja um *raskólnik*, um Velho Crente,⁸ que Dostoiévski então transforma no teórico Raskólnikov e no penitente Mikolka. (MURAV, 2004, p. 97)

Entre se resumir ao objeto do desejo da mãe e abastecer a fogueira da lei com a demanda de punição paterna por um delito, Raskólnikov, em dis-

sídio consigo mesmo, ilustra os embaraços de um sujeito que, tendo de se haver com seus próprios limites, agoniza diante do real que se apresenta – e o resolve fantasmaticamente, encenando a morte de Pulkhéria (com Aliena) e, por força das circunstâncias, até mesmo de Dúnia (com Lisavieta), em troco de uma condenação.⁹

Sabê-lo, porém, constitui sua maior relutância, e é isso que os efeitos do processo investigativo ulterior ao crime começará a mostrar. Nada custará ao juiz de instrução, Porfiri Petrovitch – responsável pelas investigações –, entregar Raskólnikov a esses seus próprios demônios e aguardar que eles contribuam para com o seu trabalho:

[...] vá eu, vez por outra, deixar um fulano inteiramente só: não o segure nem incomode, mas o faça sentir a cada hora e a cada minuto, ou pelo menos suspeitar, que estou a par de tudo, de todo o segredo, de que dia e noite estou nos seus calcanhares, de que mantenho sobre ele uma vigilância infatigável, e que, de caso pensado, eu o tenho sob eterna vigilância e pavor. Pois bem, juro que ele ficará tonto, palavra, aparecerá em pessoa, e talvez ainda apronte alguma coisa que irá parecer dois mais dois... (DOSTOIÉVSKI, [1866] 2011, p. 349)

A tensão entre saber e não saber começa a apavorar tanto o protagonista, que ele chegará inclusive a dizê-lo a Porfiri: “repito para o senhor [...] que não posso mais suportar...”. O investigador, todavia, não se furta ao arremate, lançando luz justamente sobre aquilo de que se trata: “O quê? O desconhecido?” (DOSTOIÉVSKI, [1866] 2011, p. 357).

Amor e res[s]ign[ific]ação

É a essa altura, em que a trama corrói o protagonista, que a figura de Sônia assumirá sua maior importância. Sua vida se resumia a levantar dinheiro para ajudar no sustento da madrasta doente, Catierina, dos filhos pequenos desta e de Marmeládov, o pai alcoólatra e omisso consigo mesmo e com a família – inclusive com a realidade da filha, que, para tanto, se prostituía.

Sônia, apesar de tudo, resigna-se diante das dificuldades: ela não atribui suas mazelas a ninguém, tampouco é capaz de ver no padecimento de outrem o seu alívio. Quando Raskólnikov a pressiona ao máximo, e pergunta “se de repente deixassem para a senhora decidir tudo isso agora: a quem se deve permitir continuar vivendo neste mundo, isto é, Lújin deve continuar vivendo e praticando suas torpezas, ou Catierina Ivánovna deve morrer?”,

Sônia responde: “Por que me pergunta o impossível?” (DOSTOIÉVSKI, [1866] 2011, p. 417).

A jovem assente a uma submissão ao que ela desconhece, a uma lei sem corpo e cujas intenções se ignora não porque ainda pouco se saiba ou pouco se queira saber, e sim porque reconhece sabiamente¹⁰ haver um ponto a partir do qual nada há nada para ser sabido:

Acontece que não posso conhecer as intenções da Divina Providência... E por que o senhor me pergunta o que não se deve perguntar? Para que essas perguntas vazias? Como pode acontecer que isso venha a depender de decisão minha? E quem me pôs aqui de juiz para decidir quem deve viver, quem não deve? (DOSTOIÉVSKI, [1866] 2011, p. 417).

Em contrapartida, Raskólnikov vê nisso uma barreira, uma interdição: “Já que a Divina Providência interfere, então nada se pode fazer” (DOSTOIÉVSKI, [1866] 2011, p. 417). Parece custoso demais suportar o que a moça lhe apresenta:

Uma sensação estranha e inesperada de algum ódio corrosivo a Sônia passou-lhe de chofre pelo coração. Meio surpreso e assustado com essa sensação, ele levantou de súbito a cabeça e olhou fixamente para ela; mas deparou com um olhar desassossegado e dolorido de tão preocupado; ali havia amor; o ódio dele sumiu como um fantasma. Era outra coisa; ele confundira um sentimento com outro. Isso apenas significava que aquele momento havia chegado. (DOSTOIÉVSKI, [1866] 2011, p. 418)

O protagonista confessa a ela ser o autor dos assassinatos na casa da velha usurária e tal revelação começa a surtir efeitos sobre ele: a partir de então, não obstante ainda procurar sustentar suas afirmações, nelas começam a se produzir diferenças. Rememora seu papel relevante na família – “Todas as esperanças delas estavam unicamente em mim” (DOSTOIÉVSKI, [1866] 2011, p. 424) – e, apesar de afirmar novamente ter matado apenas um piolho, acaba por se desdizer: “Aliás, estou mentindo, Sônia [...] faz tempo que ando mentindo... [...] As causas são outras, inteiramente outras” (DOSTOIÉVSKI, [1866] 2011, p. 425).

É a partir daí que se mostra também em condições de desmentir a necessidade do dinheiro como motivador do crime – “Há pouco eu te disse que não pude custear minhas despesas na universidade. E sabes tu que eu talvez o pudesse?” (DOSTOIÉVSKI, [1866] 2011, p. 425)] –, assim como se permite questionar a respeito do sofrimento que supostamente vinham lhe causando as condições precárias em que morava: “Oh, como eu odiava

aquele cubículo! Mas ainda assim não queria sair dele. De propósito não queria” (DOSTOIÉVSKI, [1866] 2011, p. 426).

Uma vacilação se estabelece, então, onde um único sentido procurava imperar. Raskólnikov revive com Sônia a sua relação ambígua com a lei e, ao mesmo tempo em que imagina puni-la – “Por que foi a ela pedir as suas lágrimas? Por que lhe é tão necessário devorar a vida dela? Ó, infâmia!” (DOSTOIÉVSKI, [1866] 2011, p. 434) –, não deixa de recorrer à tentativa de fazer dela o seu algoz: “Ora, tu mesma querias que eu me entregasse, pois bem, vou para a prisão e tua vontade será satisfeita” (DOSTOIÉVSKI, [1866] 2011, p. 530).

Todavia, a despeito de tudo o que era dito, Sônia não o condenava. Isso, porém, acabava por colocá-lo diante do horror daquilo que constituía a recusa à satisfação do castigo tão almejado: “Nem a mínima repulsa, nem a mínima repugnância por ele, nem o mínimo tremor nas mãos dela! Isso já era levar ao infinito a própria humilhação. Ao menos foi assim que ele interpretou o gesto” (DOSTOIÉVSKI, [1866] 2011, p. 451).

Confessar-lhe o crime e indagar-se a respeito do lugar ocupado por essa confissão revela a búscula que começa a se produzir no modo que Raskólnikov percebia a si mesmo:

Terá sido das cruces dela que eu realmente precisei? Oh, como eu caí tão baixo! Não, eu precisei das lágrimas dela, eu precisei ver o susto dela, ver como o coração dela bate e se tortura! Era preciso que eu tivesse me agarrado ao menos a alguma coisa, retardado as coisas, olhado para um ser humano! E ousei confiar tanto em mim, sonhar tanto comigo! eu sou um indigente, sou uma nulidade, sou um patife, um patife! (DOSTOIÉVSKI, [1866] 2011, p. 531)

Diante dela, sua amada, ele nada podia. “Sônia era o seu pavor. Sônia era a sentença implacável, a decisão inalterável” (DOSTOIÉVSKI, [1866] 2011, p. 472). E isso não devido ao fato de ocupar, verdadeiramente, o lugar de seu carrasco – afinal, ela não o castigava –, e sim por responder a esse amor e ao mundo de um lugar outro, que Raskólnikov desconhecia até então.

A lei e o possível

[...] entregue-se à vida de forma direta, sem discutir, sem se inquietar – será levado para a margem, e colocado de pé. [...] Sei que não acredita, mas juro que vai aguentar a vida.

Porfiri Petróvitch (p. 469)

Raskólnikov se apresenta à polícia, reconhece a autoria dos assassinatos, é julgado, condenado e enviado para a Sibéria. Sua expectativa de punição se consolida, portanto: “o criminoso não só se negou a justificar-se como também pareceu esboçar o desejo de acusar-se ainda mais” (DOSTOIÉVSKI, [1866] 2011, p. 544).

A ida para o cárcere representava um escape à opressão que entendia viver: “agora, na prisão, *em liberdade*, mais uma vez analisou e ponderou todos os seus atos pregressos e de maneira alguma os achou tão tolos e vis como lhe pareciam antes, naquele período fatal” (DOSTOIÉVSKI, [1866] 2011, p. 554).

Porém, tendo sucumbido à teoria e se vendo dilacerado perante a grandeza de Sônia, lá Raskólnikov adoece: “seu orgulho estava fortemente ferido; era de orgulho ferido que estava doente” (DOSTOIÉVSKI, [1866] 2011, p. 553). E é durante a doença que terá outro sonho revelador:

Doente, sonhou que o mundo todo estava condenado ao sacrifício de uma peste terrível, inédita e inaudita, que marchava das profundezas da Ásia sobre a Europa. Todos deveriam morrer, salvo alguns escolhidos, pouquíssimos. Apareceram umas novas triquinhas, seres microscópicos, que se instalavam nos corpos das pessoas. Mas esses seres eram espíritos dotados de inteligência e vontade. As pessoas que as recebiam tornavam-se no mesmo instante endemoniadas e loucas. Mas nunca, nunca as pessoas se haviam considerado tão inteligentes e inabaláveis na verdade como se consideravam os contaminados. (DOSTOIÉVSKI, [1866] 2011, p. 556)

O caos estabelecia-se diante da ausência de uma lei, numa terra em que cada um se achava no direito de estabelecer por si só a sua própria:

Povoados inteiros, cidades inteiras e povos eram contagiados e enlouqueciam. Todos estavam alarmados e não se entendiam, cada um pensava que nele e só nele se resumia a verdade. E atormentava-se ao olhar para os outros, batia no peito, chorava e torcia os braços. Não sabiam quem e como julgar, não conseguiam combinar o que chamar de mal, o que de bem. Não sabiam a quem acusar, a quem absolver. As pessoas se matavam umas às outras tomadas de alguma raiva absurda. Preparavam-se com exércitos inteiros para marchar umas contra as outras, mas os exércitos, já em marcha, começavam subitamente a se despedaçar, perdiam fileiras, os guerreiros se atiravam uns contra os outros, furavam-se e cortavam-se, mordiam-se e comiam uns aos outros. (DOSTOIÉVSKI, [1866] 2011, p. 556-7)

O sonho não apenas coloca Raskólnikov diante da impossibilidade geral causada pela dessuposição dos limites. Ele também revela quem seriam aqueles que, escapando a essa lógica, sobreviriam ao caos:

Em todo o mundo apenas alguns indivíduos conseguiam salvar-se, eram os puros e escolhidos, destinados a iniciar uma nova espécie de gente e uma nova vida, a renovar e a purificar a terra, mas ninguém via essas pessoas em parte alguma, ninguém ouvia as suas palavras e as suas vozes. (DOSTOIÉVSKI, [1866] 2011, p. 557)

O amor de Sônia havia mostrado para Raskólnikov a possibilidade de um novo mundo: um mundo daqueles que se submetem a uma lei sem legislador, sem substância, que é puro limite – sem voz e sem locutor que a pronuncie. “Os dois eram pálidos e magros; mas desses rostos doentes e pálidos já raiava a aurora de um futuro renovado, pleno de ressurreição e vida nova. O amor os ressuscitara [...]” (DOSTOIÉVSKI, [1866] 2011, p. 559).

A agressividade, até então em cena para o protagonista, sofre a partir daí um enxugamento. Ao se recuperar da doença, a tensão entre Raskólnikov e os colegas do presídio se desfaz: “Nesse dia, até lhe pareceu que todos os galés, antes seus inimigos, já o olhavam de modo diferente. Ele mesmo começou a conversar com eles, e lhe respondiam de modo carinhoso” (DOSTOIÉVSKI, [1866] 2011, p. 559).

Encerra-se, assim, uma travessia cuja experiência em jogo é aquilo que o próprio romance ilustra, em seu duplo grau de relato – tanto no que se refere ao livro como relato da experiência do personagem,

[...] aqui já começa outra história, a história da renovação gradual de um homem, a história do seu paulatino renascimento, da passagem progressiva de um mundo a outro, do conhecimento de uma realidade nova, até então totalmente desconhecida. Isto poderia ser o tema de um novo relato – mas este está concluído. (DOSTOIÉVSKI, [1866] 2011, p. 561),

quanto no que se refere ao leitor, que será, ele mesmo, relato da experiência com o livro e com a escrita de si. Sobretudo caso se entregue ao ato da escrita como tal, fazendo jus ao fato de que textos se acumulam nas estantes: textos, textos sobre textos. Afinal, muita tinta já foi vertida em torno de algumas obras, em especial: obras que parecem sempre provocar leitura, mas que também suscitam que sobre elas se escreva notas, se as reescreva, se as reinvente noutras obras, reinventando a si próprio a partir delas. Parece ser esse o caso de *Crime e Castigo*...

Referências bibliográficas

DOSTOIÉVSKI, Fiodor. [1866] *Crime e castigo*. Trad. P. Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2001.

ENGELSTEIN, Laura. *Castration and the heavenly kingdom: a russian folktale*. Ithaca, Londres: Cornell University Press, 1999.

MURAV, Harriet. “Crime and Punishment: psychology on trial”, in BLOOM, Harold (ed.) *Bloom’s modern critical interpretations: Crime and Punishment*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2004; p. 87-104.

Notas

¹ O sobrenome *Raskól-nikov* vem de ‘раскол’ [‘Spaltung’, ‘divisão’].

² Como escreveria Dostoiévski a respeito da ideia do romance: “o castigo pelo crime amedronta menos o criminoso [...] porque ele mesmo o reclama (moralmente)” (DOSTOIÉVSKI, [1866] 2011, p. 428, nota 39).

³ *Luíza Ivánovna* é a alemã que presenciou a ida de Raskólnikov à delegacia de polícia em decorrência da execução de uma dívida com sua senhoria – na ocasião, ela está ali para se explicar a respeito de um escândalo em seu estabelecimento (DOSTOIÉVSKI, [1866] 2011, p. 110-115). Amália Fiódorovna Lippevechsel, que insiste em ser chamada de *Amália Ivánovna*, é a senhoria dos Marmeládov (DOSTOIÉVSKI, [1866] 2011, p. 193). *Afanassi Ivánovitch Vakhrúchin* é um comerciante, amigo do pai de Raskólnikov, que adianta quinze rublos para Pulkhéria enviar ao filho – dinheiro que recuperaria através de uma procuração para receber a pensão da mulher, sob condições que o texto não explicita.

⁴ *Ivan Afanássievitch* é o chefe de Marmeládov, que, comovido com a situação da família, concede uma outra chance ao funcionário e garante a ele um cargo sob sua responsabilidade – a despeito de já haver sido frustrado por sua conduta anteriormente (DOSTOIÉVSKI, [1866] 2011, p. 36). *Ivan Mikháilovitch* era o pai de Caterina Marmeládovna, a quem faltou “dar mais um passo qualquer” para se tornar um governador (DOSTOIÉVSKI, [1866] 2011, p. 190). *Ivan Ivánovitch Klopstok* é o conselheiro de Estado a quem Sônia prestara serviços de costureira e de quem, questionando a qualidade do trabalho, não obteve o devido pagamento (DOSTOIÉVSKI, [1866] 2011, p. 34).

⁵ Já o vimos para Raskólnikov, mas também poderíamos acrescentar *Lúijn* (de лужа, ‘poça’), *Razumkhin* (de разум, ‘razão/intelecto’), *Lebeziátnikov* (de лезбизить, ‘bajular’), *Zamiótov* (de заметить, ‘observar’), Семён Захарович *Mameládov* (de захар, ‘açúcar’, e мармелад, ‘geléia/goma’), entre outros.

⁶ Forma familiar para se referir a ‘Nikolai’.

⁷ Afrossínia, que estava ao lado de Raskólnikov na ponte “–ski”, salta para dentro do canal (DOSTOIÉVSKI, [1866] 2011, p. 182).

⁸ Em russo, раскольник: ‘dissidente’, ‘cismático’. Com a reforma religiosa proposta pelo patriarca Nikon (séc. XVII), ocorreu uma forte movimentação refratária entre diversos fiéis da Igreja Ortodoxa Russa. Os fundamentalistas foram punidos e constituíram comunidades em separado, consideradas subversivas, mantendo às escondidas os seus ritos antigos. Alguns grupos reacionários chegaram a estimular suicídios; outros estiveram em contato com seitas que assumiam posturas um tanto quanto radicais – tais como a dos *skoptsy* (скопцы, ‘eunucos’), por exemplo, envolvidos em práticas mutilatórias de castração (ENGELSTEIN, 1999).

⁹ Não parece, contudo, que tenha sido a primeira tentativa promovida por Raskólnikov de investir contra a presença dominadora de Pulkhéria. Segundo ela mesma, “um ano e meio atrás ele me deixou pasma, abalada e quase me matou quando inventou de casar com aquela, como se chama – com a

filha dessa Zarnitsina, senhoria dele? [...] O senhor acha [...] que naquele momento minhas lágrimas, meus pedidos, minha doença, minha morte talvez de saudade, e nossa miséria o teriam demovido?” (DOSTOIÉVSKI, [1866] 2011, p. 228). O casamento, em vias de fato de sua realização, só não ocorre devido à morte da noiva.

¹⁰ Ao longo do livro a moça é, por vezes, chamada de ‘Sófia’ – hoje nome independente, mas antiga forma familiar de se referir a ‘Sônia’ –, o que remete à sabedoria sagrada, Santa Sófia (Света София), mártir venerada na Igreja Ortodoxa e mãe de três filhas: Fé (Вера, ‘Viéra’), Esperança (Надежда, ‘Nadiêjda’) e Amor (Любовь, ‘Liubóv’).

Resumo

Textos se acumulam nas estantes: textos, textos sobre textos. Afinal, muita tinta já foi vertida em torno de algumas obras, em especial: obras que parecem sempre provocar leitura, mas que também suscitam que sobre elas se escreva notas, se as reescreva, se as reinvente noutras obras, reinventando a si próprio a partir delas. Parece ser esse o caso de *Crime e Castigo*, do célebre Fiódor Dostoiévski. Com alguns elementos triviais – um sujeito, um crime, investigações, a confissão e uma pena – o autor é capaz de não escrever um romance policial: ele escreve mais, algo a mais. Algo que nos convida a acompanhar e a experimentar o drama do protagonista, seguindo-o desde a confecção da ideia do crime que irá cometer até o reconhecimento de um impasse que o levará a reinventar sua relação com a lei, o amor e os outros.

Palavras-chave

Crime e Castigo; lei; ato; psicanálise.

Recebido para publicação em
março de 2012

Abstract

Texts pile up on the shelves: texts, texts about texts. After all, some works in particular have caused rivers of ink to flow: works that always seem to lead to reading, but also force us to write notes on them, to rewrite them, to reinvent them in other works, reinventing ourselves from them. It seems to be the case of Fyodor Dostoevsky’s *Crime and Punishment*. With some trivial elements – criminal, investigations, confession and punishment – the author can write something else but a crime novel: he writes more, something more. Something that invites us to keep up with the protagonist and to experience his drama, accompanying him from the making of the idea of the crime that he will commit until the recognition of an impasse that will make him to reinvent his relations with law, love and the other people.

Keywords

Crime and Punishment; law; act; psychoanalysis.

Aceito em
maio de 2012

A POESIA COMO NUUVENS DE EQUÍVOCOS – A UTOPIA DE PAULO LEMINSKI

Edson Luiz André de Sousa
Roberta Pires

...Mas falo. E, ao falar provoco nuvens de equívocos
(ou enxame de monólogos?)
Sim, inverno, estamos vivos”
Paulo Leminski em *Iceberg*

Um curitibano, por alguns chamado de bandido, por outros de professor, que consagrou-se como poeta, será o disparador para tecermos possíveis relações entre literatura, psicanálise e utopia. Trata-se de Paulo Leminski.

Leminski foi radical na busca voraz e radical da palavra que expande a linguagem, do ato que amplia a vida, do movimento que desorienta o percurso expandindo, portanto, nossos mapas de navegação. Em seu poema “Aviso aos naufragos” traz a eloquente imagem da página do poema como um “pedra onde alguém deixou cair o vidro” (LEMINSKI, 2006, p. 78). Estilhaços de vidro capazes ainda de abrir cortes e feridas no cenário asséptico da vida regulamentada, onde para tudo existe um código de condutas e um programa mínimo de saneamento. Leminski sempre conduziu sua vida contra esta realidade e com um desespero comovente que, como sabemos, o levou a uma morte precoce, aos 44 anos, com cirrose hepática. Sua poesia vem assim abrir uma brecha utópica em um cenário de nevoeiro espiritual. Como sublinha Manoel Ricardo de Lima na abertura de seu livro sobre Leminski, que sentido tem esta poesia em um mundo “cada vez mais insensível, desigual e iletrado. Mundo onde a arte tem se tornado, cada vez mais, um desarranjo para o fácil.” (LIMA, 2002, p. 12)

A palavra captura o poeta, quando de forma total se entrega ao ato da escrita, unindo letras, criando palavras, dando forma, transgredindo o contorno formal – o que na obra de Leminski aparece como marca. “Um conto, um romance, são transparentes, deixam o olhar passar até o sentido. Na poesia, não. O olhar não passa, o olhar pára nas palavras” (LEMINSKI, 1987, p. 285). O poeta, capturado como uma espécie de vítima da linguagem, corta, reinventa, tortura e quebra as palavras, como num ato de rebeldia. Leminski sabia disso, assim como fazia.

Um Fernando Pessoa, um Maiakovski, um Pound, um Cummings, um Cabral, um Khlebnikov, um Augusto de Campos são poetas que conduzem sua língua aos extremos limites de expressão dela, quase assim na fronteira, no abismo do incomunicável. Então, as línguas amam seus poetas como se fossem seus filhos mais atrevidos, e os poetas devolvem, evidentemente, aquele amor de filho pela mãe, dá vontade de estrangular, não é mesmo? (LEMINSKI, 1987, p. 287)

Ao longo de sua obra, ele apontou a dimensão de inutilidade da poesia, dentro da lógica deste mundo em que vivemos, implicando-se numa luta de guerrilha cultural contra um cenário de formas estanques, o que concede à sua obra, além de “necessidade fisiológica” (como ele dizia), uma dimensão política e social de crítica à alienação e às formas de poder vigentes. Assim, insistir na poesia, apostar na poesia, viver da poesia, é, antes de mais nada, colocar em prática a utopia de uma paixão.

Inutilidade que coloca justamente em cena o que entendemos por utopia como um radical não ao presente. Não se trata, evidentemente, de desenhar um mundo ideal com um programa de ação passo a passo. Antes, instaurar um descompasso, um avesso onde a “nuvem de equívoco” ainda possa provocar a chuva que tanto precisamos na aridez de uma vida sem esperança. A utopia funcionaria, neste ponto, como um espaço do ainda não pensado, do que ainda não pode ser nem sequer imaginado. Aciona nossa responsabilidade com o futuro e um desejo de novos futuros. Como lembra Jean Servier em seu livro *História da Utopia* “toda visão do que deveria ser descortina um exame crítico daquilo que é”. (SERVIER, 1967 p. 24)

Freud, no texto “O Mal Estar na Civilização” (1930), já ressaltava que “a vida, tal como a encontramos, é árdua demais para nós” (p. 83). Diante da impossibilidade de reverter este quadro, temos de adaptarmo-nos, com o auxílio de mecanismos paliativos, “construções auxiliares”. Diz ainda que “Existem talvez três medidas desse tipo: derivativos poderosos, que nos fazem extrair luz de nossa desgraça; satisfações substitutivas, que a diminuem; e substâncias tóxicas, que nos tornam insensíveis a ela. Algo desse tipo é indispensável.” Fazer poesia, para Leminski, desempenhava ao mesmo tempo um pouco de cada uma dessas funções. “Aquele que tem preocupações tem também aguardente” (FREUD, 1930 p. 83). Leminski tinha, mas não bastava. Precisava “escrever” (quase como um verbo intransitivo), para manter-se vivo, acima de qualquer coisa. Assim, torna-se também possível situarmos a função política que a produção poética pode exercer. Sousa (2007), a respeito disso, destaca a potência de tocar nos limites do dizível e de contornar as fronteiras do informe, produzindo, assim, um pensar contra.

... Não sou teórico no sentido como a universidade entende. Sou uma espécie de pensador selvagem, assim no sentido que se fala em capitalismo selvagem. Vou lá, ataco um lado, ataco outro, meu pensamento é um pensamento assistemático, como, aliás, eu acho, é o pensamento criador. O pensamento que alimenta e abastece uma experiência criativa tem que ser pensamento selvagem, não pode ser canalizado por programas, por roteiros, tem que ser mais ou menos nos caminhos da paixão. Daí essa coisa maluca de fazer poesia que é uma coisa que não dá nada para ninguém. (LEMINSKI, 1987, p. 284)

O que Leminski nomeia como “pensamento assistemático” poderíamos propor como uma maquinaria que aciona o limite do próprio pensamento. Aqui uma aproximação forte com o campo dos estudos utópicos já que como lembra Henri Meschonnic, a utopia pode ser definida como um pensamento sobre o impensável “e como tal não tem lugar no pensamento nem na sociedade” (RIOT-SARCEY, 2007, p. 189). Podemos pensar aqui a poesia acionando um fora de lugar, colocando em cena um tensionamento entre o possível e o impossível. É esta guerra que interessa ao poeta. Em 1988, um ano antes de sua morte, quando chega em São Paulo, acontece o lançamento do livro infanto-juvenil que escrevera vinte anos antes “Guerra dentro da gente”. No prefácio deste texto, como indica Toninho Vaz na biografia do poeta, podemos encontrar o desejo de utopia de Leminski, quando este nos diz: “Nesta vida pode-se aprender três coisas de uma criança: estar sempre alegre, nunca ficar inativo e chorar com força por tudo o que se quer” (VAZ, 2001, p. 281)

Ao longo de sua obra, Leminski afirma sua intenção de interferir em grandes contextos culturais, alterando os textos e ultrapassando os contextos, fosse através de sua atuação no jornalismo ou escrevendo letras de músicas, *haikais* ou poemas, caracterizados pela forma crítica e criativa, como no seu “Caprichos e Relaxos”, de 1983.

nunca quis ser
freguês distinto
pedindo isso e aquilo
vinho tinto
obrigado
hasta la vista

queria entrar
com os dois pés
no peito dos porteiros
dizendo pro espelho
– cala a boca
e pro relógio
– abaixo os porteiros (LEMINSKI, 1983. p. 93)

Kehl (2002) ressalta que é exatamente quando se dá o encontro com os dispositivos capilares do poder, que o sujeito tem a possibilidade de inscrever no campo do Outro sua diferença, através de algum registro discursivo que lhe seja próprio.

É nos encontros com (ou contra) o poder que o sujeito moderno, o homem comum das sociedades de massa, desgarrado dos modos de pertinência comunitária que lhe conferiam um reconhecimento e um lugar entre seus semelhantes, adquire existência pública e passa a se perceber como autor de sua história de vida. (...) a literatura moderna é o espaço simbólico em que se inscreve a vida comum dos homens comuns, em seus pequenos desajustes, sua inadaptação aos discursos do poder disciplinar. (KEHL, 2002, p.134)

Leminski, a partir da insistência dos poetas em fazer poesia, essa “que não te dá nada em troca”, os comparava com “seres dotados de erro”, e acreditava que aí reside a tradição de conceber o poeta como marginal, como bandido, como banido, como perseguido, enfim, em “condições socialmente adversas, negativas”. Assim como normal diz respeito à norma, marginal diz respeito à margem. Leminski de fato foi um poeta marginal, que nunca se deixou enquadrar de um lado nem de outro, transitando por diferentes contextos, mas voltando sempre à margem. Chegou ao limite, ultrapassou e voltou à margem, para mais uma vez ir de um lado ao outro, tomando fôlego e inspiração para esburacar as barreiras mais uma vez. Este é um recorte do retrato da não aceitação, através da qual ele se constitui, assim como da função política que sua obra contém. Para Leminski, poesia sempre foi sinônimo de liberdade:

“words set to music” (Dante via Pound), “uma viagem ao desconhecido” (Maiakóvski), “cernes e medulas” (Ezra Pound), “a fala do infalável” (Goethe), “linguagem voltada para a sua própria materialidade” (Jakobson), “permanente hesitação entre som e sentido” (Paul Valery), “fundação do ser mediante a palavra” (Heidegger), “a religião original da humanidade” (Novalis), “as melhores palavras na melhor ordem” (Coleridge), “emoção relembrada na tranqüilidade” (Wordsworth), “ciência e paixão” (Alfred de Vigny), “se faz com palavras, não com ideias” (Mallarmé), “música que se faz com ideias” (Ricardo Reis/Fernando Pessoa), “um fingimento deveras” (Fernando Pessoa), “criticismo of life” (Mathew Arnold), “palavra-coisa” (Sartre), “linguagem em estado de pureza selvagem” (Octavio Paz), “poetry is to inspire” (Bob Dylan), “design de linguagem” (Décio Pignatari), “lo imposible hecho possible” (Garcia Lorca), “aquilo que se perde na tradução” (Robert Frost), “a liberdade da minha linguagem” (Paulo Leminski) (LEMINSKI, 1995, p. 10).

Nos escritos que não cabem dentro dos códigos enrijecidos de uma língua, encontramos preciosos fragmentos, como pedaços de vidas. Escritos

para esquecer um amor, para lembrar de outro, para dizer aquilo que não cabe em palavras, para gritar o que ultrapassa o berro, para chorar o que transborda a lágrima, para estrangular fantasmas, para nomear a angústia que sobe à garganta. Enfim, uma variedade de impossíveis possíveis que sublinham os limites trágicos de nossas existências, colorem com o preto da tinta folhas de papel. Segundo o poeta Melo e Castro, a poesia

“(...) está sempre nos limites das coisas. Nos limites do que pode ser dito, do que pode ser escrito, do que pode ser visto e sobretudo do que somos capazes de pensar, sentir e entender e realizar. Estarmos no limite significa viver para lá daquilo que possamos estar preparados para aceitar como possível. Dizer e escrever o que nunca foi dito nem escrito, ou fazê-lo de um modo diferente, penso ser a única tarefa verdadeiramente poética dos poetas, isto por que: tudo o que se diz de um modo será melhor dito de um modo diferente, porque assim se aumentam probabilisticamente as possibilidades do sentido. E é nessa diferença que o leitor encontrará a razão da descoberta, sem a qual não existe a leitura.” (CASTRO, 1998. p. 156-157).

A poesia de Leminski abre o interstício entre o nomeável e o inominável. Não é justamente neste lugar que poderemos encontrar algum lugar possível para a “nuvem de equívocos” que mencionamos na abertura deste artigo? É neste ponto também que o pensamento utópico pode abrir um campo de reflexão sobre o frágil e o vulnerável, no momento em que estes são capazes de acionar a máquina do sonhar. Como escreve Geneviève Clancy em seu ensaio *O pensamento poético como utopia*, é nesta vulnerabilidade que podemos encontrar uma outra escuta do silêncio de todos aqueles ainda sem voz em nossa sociedade. (JIMENEZ, 2003, p. 192)

Assim, pode-se dizer que Leminski transgrediu os limites, transitando em liberdade e impulsionado por uma utopia. Lacan (1968-1969) contribui dizendo:

“a ideia de liberdade tem um ponto vigoroso em torno do qual ela surge, e que é a função, ou, mais exatamente, a noção de norma. A partir do momento em que essa noção entra em jogo, introduz-se correlativamente a de exceção, ou a de transgressão. É aí que a função do pensamento pode ganhar algum sentido, ao introduzir a ideia de liberdade. Resumindo, é pensar na utopia, que, como enuncia seu nome, é um lugar de parte alguma, um *não lugar*; é utopia que o pensamento seja livre para contemplar uma possível reforma da norma. (...) No tocante à norma, ao lugar real em que ela se estabelece, é apenas no campo da utopia que se pode exercer a liberdade de pensamento.” (p. 260)

O exercício de tocar os limites linguísticos é como uma prática (des) construtora, uma vez que opera impulsionando o sentido a movimentar-se e amplia os horizontes para além do já sabido. Uma imagem da língua como um labirinto, onde se caminha sem conhecer aonde se chegará, é compartilhada como algo em comum entre o filósofo Wittgenstein (1996) e o poeta Leminski, onde o primeiro diz que

“A língua é um labirinto de caminhos. Você vem de um lado, e se sente por dentro; você vem de outro lado para o mesmo lugar, e já não se sente mais por dentro.” (WITTGENSTEIN, 1996, p. 203)

E o segundo diz:

Vim pelo caminho difícil,
a linha que nunca termina,
a linha bate na pedra,
a palavra quebra uma esquina,
mínima linha vazia,
a linha, uma vida inteira,
palavra, palavra minha (LEMINSKI, 1995. p. 18).

No limite da poesia, grita o indizível. Silêncio que carrega o poema, potência do que pode (des)conter. Nos limites da palavra, transbordam a margem os significantes. Transgressora poesia, marginal, linhas escritas do limite, na margem, nem lá, nem cá, como quem cala e fala ao mesmo tempo. Na poesia, a possibilidade da língua ser modificada pela potência de demarcar um lugar de desterritorialização. Nas palavras de Leminski:

“Poesia, aliás, é território limítrofe entre o verbo e outras artes. Um poeta, embora use palavras, está mais próximo de músicos e artistas plásticos do que de ficcionistas que usam, aparentemente, as mesmas palavras que ele [...] O negócio da poesia é ficar brincando nas fronteiras.” (LEMINSKI & BONVINCINO, 1999 p. 195)

Subversão do espaço. Esta imagem-margem remete-nos a topologia da Banda de Moebius, que, como Lacan destacou, direito e avesso, misturam-se numa só linha, estão na verdade no mesmo plano.

Ao traçarmos um caminho pela fita de Moebius, ficamos “perdidos”: a forma turva nossa percepção e não sabemos mais onde é dentro, onde é fora, onde começa, onde termina. Assim, como no encontro com certas obras literárias, é preciso entrar em contato com a falta de sentido imediato, para que o novo possa enunciar-se. É preciso estar dentro e fora do texto.

Leminski, tão marginal e tão erudito, como explicitado no próprio título de sua biografia, escrita por Toninho Vaz, “O Bandido que Sabia Latim” – demonstra no ato de existir, a impossibilidade de separação destas instâncias “avessas e direitas”. Assim o poeta, ser de fronteiras, que é “quem conhece os caminhos do signo (...) pode entrar no fogo sem se queimar na água sem se molhar na redundância sem se banalizar”, como escreve numa carta à Régis em 29/09/78 (1992).

Este não lugar que os poetas ocupam dentro da lógica de valores contemporânea já foi poetizado por Baudelaire, como nos lembra Walter Benjamin (1989), ao fazer dos trapeiros e dos deserdados metáfora dos poetas, pois estes “encontram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heroico”. Assim, é possível situar Leminski como o trapeiro de Baudelaire. “(...) ambos realizam seu negócio nas horas em que os burgueses se entregam ao sono; o próprio gesto é o mesmo em ambos (...) é o passo do poeta que erra pela cidade à cata de rimas; deve ser também o passo do trapeiro que, a todo instante, se detém no caminho para recolher o lixo em que tropeça” (BENJAMIN, 1997, p. 78-79). Lacan (1971) abordara a literatura como “acomodação de restos”, e, portanto, possível de agregar à psicanálise. Ao transcrever estes restos em recortes escritos, torna-se viável o encontro com o que anteriormente só existia enquanto inconsciente.

Tudo o que a cidade joga fora, tudo o que para ela não teve utilidade, tudo o que foi desprezado pela grande maioria, serve de material vital, tanto para o trapeiro, como para o poeta. Ambos se alimentam da mesma fonte, embora de maneiras diferentes. Ambos precisam do lixo e com ele, se misturam. Assim, é possível fazermos uma comparação ao processo analítico, onde constantemente lidamos com restos, afinal, a verdade é impossível de ser enunciada. É “operar com arte sobre esse belo lixo, confuso, multiforme, inesperado, ambíguo”, como no lembra Rosa Fischer (2005). Numa carta escrita à Régis Bonvicino, em 12 de julho de 1978, Leminski (1992, p. 78) escreve:

poesia é lixo
onde houver lixo há poesia
poesia é lixo crítico
todo lixo é crítico
poesia é lixo crítico de cultura
poesia sempre dá pó

A psicanálise aproxima-se da literatura em função de ambas terem como fundamento o trabalho com a linguagem, onde cada ato implica uma ética

do dizer. Freud (1906 [1907]), já se interessara pela potência da arte da escrita, destacando que nenhuma força mental é significativa se não possuir a característica de despertar sentimentos. A própria construção teórica de Freud se dá a partir de um lugar que ele ocupa como autor e narrador, a partir da mediação da leitura, da prática e da escrita, concebida, neste caso, como exercício do eu e como possibilidade de criação. Nadiá Ferreira (2007) afirma que “A literatura, como escrita da fala do desejo aponta para a existência de um sujeito singular, cuja insígnia é marcada por um significante que tem como função a nomeação de um autor” (p. 57). A autora ainda ressalta que “o autor, enquanto nome próprio, transforma-se em significante e vai morar no campo do Outro, tornando-se imortal”.

Lacan, ao fazer de alguns textos literários objetos de seus estudos, nos mostrou, recordando Freud, que não devemos ousar em tentar aplicar a psicanálise à arte, mas e sim, o contrário: aplicar a arte à psicanálise, de modo a considerar que o artista sempre precede o psicanalista, podendo lhe abrir caminhos. Segundo Chemama (2002), um ponto que pode sempre ser retomado é pensarmos sobre o quê o escritor nos ensina.

Mário Fleig, no texto intitulado “A máquina do mundo – O psicanalista e o poeta” (2002), referindo-se ao poeta Carlos Drummond de Andrade, diz que o mesmo “interpreta a vida de cada um de nós, sejamos seus leitores ou não” (p. 69), e avança com as seguintes questões: “podemos perguntar em que o poeta nos interpreta? Quais os mistérios que se escondem e se desvelam na operação poética? Em que isso pode interessar ao psicanalista?” (p. 75). Lacan (1977), refere que esta (a operação poética) tem a potência de ensinar ao psicanalista pontos importantes sobre a interpretação analítica e que a verdade tem estrutura do dizer poético.

“A metáfora, a metonímia não tem alcance para a interpretação senão na medida em que sejam capazes de fazer função de outra coisa, para o qual se unem estreitamente o som e o sentido. É na medida em que uma interpretação justa extingue um sintoma que a verdade se especifica por ser poética. Não é do lado da lógica articulada que se deve sentir o alcance de nosso dizer.” (LACAN, lição de 19.04.1977)¹

A literatura como arte da escrita, pode propiciar aberturas a um território de criação de novas formas de encontro com os dilemas do mundo (externo e interno), onde o ato de criação e o ato analítico podem ambos operar como uma espécie de contracorrente às formas estanques, que nos aprisionam numa lógica de inércia.

Outro ponto possível de aproximação da arte (no caso, considerando-se a literatura como a arte da escrita) e psicanálise, é sua forma imprevisível. Tempestade que invade cada palavra e transborda texto. Assim, é possível também conceber utopia como escrita, como contracorrente ao que historicamente está colocado em cena. Encontra-se a potência do movimento utópico na sua força de romper o que é instituído. O movimento utópico está na “coragem essencial do viver: aquela com a qual ainda seja possível reinventar um mundo dilatado e produzir novas configurações a partir dos desequilíbrios das formas” (SOUSA, 2007, p. 40). Na poesia, toda palavra pode ser aceita, pode tocar o poeta, pode tocar o leitor. Não há burocratização.

o que interessa, o que a gente quer, no fundo, é MUDAR A VIDA
 alterar as relações de propriedade a distribuição das riquezas
 os equilíbrios de poder entre classe nação e nação
 este é o grande Poema: nossos poemas são índices dele meramente
 nossa poesia tem que estar a serviço de uma Utopia
 ou como v. disse de uma ESPERANÇA
 é isso que quero dizer quando falo
 que o poeta para ser poeta tem que ser mais que poeta (LEMINSKI &
 BONVICINO, 1999, p. 42).

Para Ernst Bloch, onde pensar é transpor, utópico é “o sentido de ultrapassar o curso natural dos acontecimentos” (2005, p. 22), instigando-nos a mudanças de posições, abrindo furos na opacidade do futuro. A partir deste pressuposto, pode-se afirmar que Leminski é um poeta utópico, no sentido de ter ultrapassado o seu tempo.

Nota

¹ Este trecho traduzido foi retirado do artigo escrito por Mário Fleig, intitulado A máquina do mundo – O psicanalista e o poeta, consultado no *Correio da APPOA*, ano IX, N. 108, nov. 2002, p. 72.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução José Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- BLOCH, E. *O Princípio Esperança*. Rio de Janeiro: EdUERJ e Contraponto, 2005, Vol.1

- CASTRO, E. M. de Melo e. *Uma transpoética 3 d. Dimensão, revista internacional de poesia*, ano XVIII N. 27. Uberaba, 1998.
- CHEMAMA, R. *Elementos lacanianos para uma psicanálise no cotidiano*. Porto Alegre: CMC, 2002.
- JIMENEZ, Marc. *Imaginaire et Utopies du XXI Siècle*. Paris, Klincksieck, 2003.
- LACAN, Jaques. *O seminário, livro 16: de um Outro ao outro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1968-1969 / 2008.
- _____. Seminário XXIV, *l'Insu que sait de l'une bévue s'aile à mourre*. 1977
- LEMINSKI, Paulo. *Caprichos e Relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *Poesia: a paixão da linguagem*. In: CARDOSO, Sérgio (org). Os sentidos da paixão. São Paulo: FunArte, Companhia das Letras, 1987.
- _____. *Distraídos Venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- _____. *La vie en close*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- _____. & BONVICINO, R. *Envie meu dicionário. Cartas e alguma crítica*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- _____. *Aviso a los naufragos*, Oaxaca, Editorial Calamus, 2006.
- LIMA, Manoel Ricardo. *Entre percurso e Vanguarda – alguma poesia de P. Leminski*, São Paulo: Annablume editora, 2002.
- FERREIRA, Nadiá Paulo. *A literatura como escrita e como fala*. In: COSTA, Ana e RINALDI, Doris (orgs). Escrita e psicanálise. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2007.
- FLEIG, Mário. *A máquina do mundo – O psicanalista e o poeta*. Correio da APPOA, ano IX, N. 108, nov. 2002.
- FREUD, Sigmund. *O Mal Estar na Civilização (1930 [1929])*. In: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, Vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- KEHL, Maria Rita. *Sobre Ética e Psicanálise*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. RIOT-SARCEY, Michèle. *Dictionnaire des Utopies*. Paris, Larousse, 2007.
- SERVIER, Jean. *Histoire de l'utopie*. Paris, Gallimard, 1967.
- SOUSA, E. L. A. *Uma Invenção da utopia*. São Paulo: Lumme Editor, 2007.
- VAZ, Toninho. *Paulo Leminski – O bandido que sabia latim*, Rio de Janeiro, Record, 2001.

WITTGENSTEIN, L. *Investigações filosóficas*. Tradução de Marcos G. Montagnoli. 2ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

Resumo

Neste artigo, abordamos possíveis tessituras entre conceitos de utopia e psicanálise com o fazer artístico, no caso, a literatura, destacando-se a escrita poética. O fio condutor que nos impulsionou a pensar nesses diálogos foi a obra do poeta Paulo Leminski, presente no artigo através de citações e referências.

Palavras-chave

Paulo Leminski, poesia, utopia, psicanálise.

Recebido para publicação em
março de 2012

Abstract

In this article, we have been focusing in possible interlocutions between utopia and psychoanalysis with the making of art, in this case, the literature, specially the poetry. The conductor-wire that brought us to think of this dialogs was Paulo Leminski's poetry work, which can be found in the article in the form of citations and as references.

Keywords

Paulo Leminski, poetry, utopia, Psychoanalysis.

Aceito em
maio de 2012

POESIA E FANTASIA: RIMAS POBRES E RIMAS RICAS

Ana Vicentini de Azevedo

A Urânia e Fernando Peres

*potamoîsi soîsin autoîsin embainousin
hêtera kai hêtera hódata éprrei*

(Para os que entram nos mesmos rios,
afluem sempre outras águas...)

Heráclito (Frag. 12)

Introdução

Nesse trabalho pretendo explorar duas vertentes da rima¹ entre poesia e fantasia, no campo da *poiesis* e no campo da psicanálise. A primeira delas, que figura no título como rima pobre, irá incidir sobre as aproximações, confluências e semelhanças entre o fantasiar poético e o conceito psicanalítico de fantasia, em alguns de seus matizes. Na segunda vertente – da rima rica –, indicarei alguns pontos nodais onde as duas noções trazem ressonâncias mais amplas que seus respectivos campos. O *locus* privilegiado dessa discussão recai sobre o filme de Federico Fellini, *Noites de Cabíria* (*Le Notti di Cabiria*), de 1957.

Essa escolha marca dois pontos de partida importantes, conceituais e metodológicos. O primeiro deles refere-se ao fato de que tomo a criação poética em um sentido para além do literário, privilegiando, com a etimologia grega, a dimensão da fabricação, da invenção. Tal dimensão revela-se particularmente relevante para os propósitos dessa discussão, na medida em que põe à margem a dicotomia “falso x verdadeiro”, fundamental quando se trata de fantasia, em especial como conceito psicanalítico.

Outro aspecto inicial que merece realce é a quebra da rima pobre entre os substantivos poesia e fantasia, bem como dos fonemas comuns, *ia*, que servem de sufixo a cada substantivo. Como pretendo demonstrar no que se segue, o cinema, em particular o de F. Fellini, perfaz rimas riquíssimas com poesia e fantasia. É dele, por exemplo, que retiro a noção de plano, de enquadre, que irá guiar, como método, a discussão da noção de fantasia tecida ao longo de *Noites de Cabíria*.

Plano Aproximativo

Ganhador de prêmios e menções honrosas quando de sua realização, em 1957, o filme de Fellini é novamente objeto de atenção por parte da crítica quando do seu re-lançamento, em 2001. Dessa vez, o ponto que atrai a atenção diz respeito ao fato de que só então temos acesso à versão completa do filme, pois, à época de sua realização, o produtor, Dino de Lauretis, retirara do copião uma cena de aproximadamente sete minutos, por temer críticas e represálias da Igreja Católica. Essa censura antecipada, sua descoberta e posterior reparação enquadram o re-lançamento do filme e (re) lançam algumas questões.

Nos comentários da imprensa, um especial destaque é dado à magistral interpretação de Giuletta Masina, no papel de Cabíria, que lhe valeu o prêmio de melhor atriz do Festival de Veneza, de 1957. O apreço pelo desempenho de G. Masina talvez tenha sido o único ponto consensual acerca do filme quando de seu lançamento. Visto por alguns como “magistral”, ou ainda como a “obra-prima de Fellini”, *Noites de Cabíria* também recebeu qualificativos menos eloqüentes, tais como “moralista”, “católico”, “romântico”, dentre outros. Se, por um lado, o afã classificatório de cinquenta anos atrás e seus decorrentes rótulos nos parecem inócuos ou reducionistas, por outro lado vale perguntar-nos se o novo milênio também não lhe atribui rótulos, e de que natureza eles são.

Mediando esse debate, algumas apreciações situam o filme como a última obra neo-realista do cineasta, na qual são antecipadas características fundamentais do diretor, tais como a dimensão onírica e o fantástico que irão distinguir o Fellini dos anos 1960. Aliás, o fantástico estético (que rima com a fantasia analítica) é de tal forma característico da arte de Fellini, que dá origem ao adjetivo *felliniano*, como atributo do fora de sentido, do excesso, da distorção.

A presença de duas tendências estéticas aparentemente opostas – neo-realismo e fantástico – já põe em cena a dimensão da fantasia, tão realçada na obra do diretor e central a essa discussão. De que “fantasia” se trata quando pensamos no fazer poético em geral, e no de *Noites de Cabíria* em particular? Essa pergunta é nosso ponto de partida. Em seu desdobramento, traremos também, e com maior ênfase, o conceito de fantasia para a psicanálise, construindo entre os dois campos um jogo de contaminação mútuo, no qual comparecerá também a literatura, como uma terceira instância do diálogo.

Podemos descrever, de forma sucinta, o que será feito adiante à luz de alguns procedimentos da técnica cinematográfica – cortes, enquadramentos e montagem. Disso resultará uma outra história, cujo desenlace é impossível prever. Mas, antes dele, um pouco da história e da pré-história de Cabíria.

Planos da História

Para ouvidos flexionados pelo português, a sonoridade do nome da protagonista de *Noites de Cabíria* evoca um passado imperfeito -- cabia. Algo cabia em Cabíria, ou melhor, onde cabia Cabíria, e onde ela cabe hoje?² Já antecipamos a resposta, que também nos servirá como guia temático: a personagem Cabíria cabe na fantasia, ela encarna metaforicamente a noção de fantasia. Dito de outro modo, Cabíria põe em cena, *mostra*, o que conceituamos em psicanálise como fantasia. Dito de outra forma: na leitura que vamos levar a efeito nesse trabalho, convocaremos a teoria psicanalítica para *ex-plicar*³ Cabíria, ou seja, para desdobrar a intrincada construção da personagem.

Esse é um procedimento metodológico que se afasta, radicalmente, do que se costuma chamar (e fazer) de *psicanálise aplicada*, onde a teoria analítica é invocada como caminho hermenêutico da obra de arte. É importante ressaltar que, entre arte e psicanálise, não se trata de atribuição de sentido, nem no que se refere à escuta do inconsciente, nem tampouco às inter-relações entre os dois discursos. Trata-se, sim, como indiquei acima, de aproximar esses campos da experiência humana com o intuito de iluminar um à luz do outro, estendendo-os, desdobrando-os, examinando suas montagens e configurações, em suma, seus arranjos significantes.

O filme *Noites de Cabíria*, bem como sua protagonista, desdobram, ex-plicam importantes matizes do conceito de fantasia em sua dimensão de fabulação, de criação e de força motriz do sujeito. Fellini realiza nessa obra uma sutil montagem desse mecanismo psíquico – a fantasia -- que está na base de todo ato criativo, seja ele no campo da arte ou da psicanálise.

A escritora Virginia Woolf pode ser invocada para iluminar, com e do ponto de vista literário, o cerne da relação de ex-plicação que arte e psicanálise podem entreter. Em uma reflexão, *après-coup*, sobre a criação e escrita de seu romance *To the Lighthouse*, ela pondera: “I suppose that I did for myself what psychoanalysts do for their patients. I *expressed* some very long felt and deeply felt emotion. And in expressing it I explained it and then laid it to rest. But what is the meaning of *explained*?”⁴

Rico comentário que põe por terra acepções da relação de Woolf com a psicanálise como infrutífera ou impossível. Primeiramente, ela marca o lugar do analista como “algo” que move o sujeito a falar, a produzir. Além disso, a criação literária aparece aqui caracterizada como um processo de trabalho simbólico de elaboração do vivido, do recalçado e de seu retorno, sublimado na e através da escrita. A junção da co-moção e de sua elaboração pela escrita traz um apaziguamento que podemos pensar, em termos analíticos, como um efeito da sublimação. Essa trilha apontada por Woolf será também percorrida em nossa leitura de *Noites de Cabíria*. Por último, a escritora deixa, em suspenso, nessas linhas e ao longo de toda sua reflexão – significativamente intitulada de “*A Sketch of the Past*” –, o sentido (no duplo sentido) de *explicação*. Manteremos a interrogação como guia e alerta.

Nossa leitura da obra de Fellini visa a um tipo análogo de *ex-plicação*. Longe de se pretender uma busca de sentido para explicar o “*explicado*” (a produção artística), pretendemos estabelecer um *zig-zag* entre arte e psicanálise, em um processo de contaminação que não pode ser circunscrito a uma relação de complementaridade. Começemos, pois, por uma *ex-plicação* histórica.

Na tradição do cinema italiano, o imperfeito do passado de *cabial/Cabíria* se transmuta com roupagens épicas. Cabíria é um nome que figura na cinematografia italiana e européia desde 1914, quando Giovanni Pastrone lança seu *Cabiria*, tido como um “símbolo do cinema europeu dos primeiros anos do século XX”. O filme se passa no século III a.C. e trata das desventuras de uma jovem, filha de um abastado cidadão da cidade de Catania, que, após a erupção do Etna, é feita escrava e forçada a peregrinar, epicamente, por Cartago e Roma, até encontrar aí sua liberdade e um amado (o último como garantia da primeira).

Digno de nota ainda é o fato da autoria do filme estar submersa em outras cinzas: Giovanni Pastrone se recobre sob o pseudônimo de Pietro Fosco, e o filme leva a assinatura de Gabriele D’Annunzio (1863-1938), escritor respeitado que se engaja, ao longo da vida, em lutas políticas em prol da nação italiana.

Debaixo de tantas cinzas, Fellini retira Cabíria para colocá-la nas ruas de Roma da década de 50, desta vez como peregrina do amor e habitante de um bairro pobre de periferia. Enquanto a primeira Cabíria foi talhada em meio à II Guerra Púnica e, “acidentalmente”, encontra um rico amor como recompensa e saída para a escravidão, a heroína de Fellini não apenas faz do amor profissão, mas, sobretudo, tem nele um alimento fantástico que lhe

dá sustento para suas des-(a)venturas por vários estratos de uma outra Roma, menos épica do que a primeira.

O entrelaçamento invertido dos significantes *Roma* e *amor*, que nos permite a língua portuguesa, encontra um equivalente na diacronia cinematográfica desta figura que retorna das cinzas. Sabemos com Freud que o retorno do recalçado não é o retorno do mesmo. Vamos então examinar o “torno”, as torções que empreende a moderna Cabíria.

Planos Distorcidos

a) Tempo-espaço

Enquanto o épico de Pastrone intitula-se, homônima e grandiosamente, conforme sua protagonista, Fellini nomeia e marca o retorno de sua heroína através de uma torção espaço-temporal: *Noites de Cabíria* abre em plena luz do dia, às margens de um plácido rio, onde um jovem casal passeia romanticamente.

A distorção espaço-temporal é um traço basal da estrutura da fantasia, seja na arte ou na psicanálise. Para a primeira, trata-se de uma operação psíquica, semelhante aos sonhos, aos jogos infantis, à criação dramática e aos mitos, que visa a dar conta de contradições, de interdições bem como à realização de desejos. Isso é o que nos mostra Freud em seu primeiro trabalho inteiramente voltado para essa questão: “Escritores criativos e devaneios”, ou, de forma mais próxima ao original alemão, “O poeta e o fantasiar” (1908).

Interdições e contradições remetem-nos diretamente ao âmbito do sexual. Este tem como fundamento o profundo enigma da diferença entre os sexos que ordena a vida dos humanos, como também traz uma interdição basal – o tabu do incesto, que implica uma série de outras interdições e privações. Daí a fantasia como produção, como um pequeno drama que o sujeito constrói visando à realização de seus desejos.

Após assumir explicitamente a satisfação erótica propiciada pela fantasia, Freud traz à baila a dimensão temporal que lhe é central: “a fantasia, podemos dizer, paira entre três tempos [presente, passado e futuro], (...) e cria uma *situação* (...) representando a realização do desejo”.⁵ Essa situação a que alude Freud é marca inerente também ao fantasiar artístico.

Uma circunscrição pontual dessa sorte de *poiesis*, da fantasia artística, é feita por V. Woolf, no ensaio memorialístico citado anteriormente, escrito no sombrio horizonte da II Guerra:

... I find that scene making is my natural way of marking the past. Always a scene has arranged itself: representative, enduring (...) Is this liability to scenes the origin of my writing impulse? (...) Obviously I have developed the faculty, because, in all the writing I have done, *I have almost always had to make a scene* (...).⁶

A “situação” que identificou Freud é aqui chamada de “cena” – um termo fecundo tanto para o drama quanto para a psicanálise. Esta toma a noção do primeiro para denominar o cerne de sua fundação, o inconsciente, também chamado de “a outra cena”. A fantasia é a posta em cena da realidade do inconsciente, podemos já avançar, com base em Freud e na trilha apontada por Woolf. Esta, como sabemos, fez muitas cenas, até ter sido submersa pela força avassaladora da Outra cena.

Em seu comentário acima, há outro ponto importante acerca da estrutura da fantasia literária que rima com o conceito psicanalítico: a indistinção entre fabulação e realidade, que se fundem em uma temporalidade fluida. A partir do presente, eu construo o passado, podemos parafrasear Woolf e citar Freud:

o trabalho psíquico se liga a uma impressão presente (...) que suscita desejos fundamentais para o sujeito. A partir daí, ele retroage à lembrança de uma experiência anterior (...) na qual esse desejo foi satisfeito e cria então uma situação futura que representa a satisfação do desejo”.⁷

Temos aí uma noção de fantasia calcada no princípio do prazer, na busca de satisfação de desejos, coibindo interdições e frustrações. Porém, essa noção vai se tornando mais complexa se atentarmos tanto para o texto freudiano quanto para o que Woolf nos traz acima.

Outros dois aspectos fundamentais da fantasia, postos em evidência pela psicanálise, subjazem nas linhas da escritora inglesa. A cena fantasística *se faz* por ela mesma. Ou, como nos explica Lacan, “a fantasia não se comenta, ela se *mostra*”.⁸ Daí a importância da noção de *cena*. E, mais ainda: não há um sujeito gramatical que enuncia a frase “eu fantasio”, por exemplo. Woolf nos diz claramente: “uma cena se arranja por si mesma”, firme, atravessando temporalidades. Esse caráter “acéfalo” e reiterativo da estrutura da fantasia merece uma ponderação.

Quando das formulações feitas em “Escritores criativos e devaneios”, apontamos que Freud privilegiava aí uma concepção de fantasia sob a égide do princípio do prazer, da platitudo homeostática que preside à redução das tensões e à busca de satisfação e prazer. Nesse sentido, retomando os termos

do campo da versificação que trouxemos no início, podemos dizer que essa concepção inicial rima, de maneira pobre, poesia e fantasia.

Porém, a arte sempre tem precedência sobre a psicanálise. É atribuída a Freud a máxima: “por onde quer que eu vá, um poeta passou por lá antes de mim”. Sigamos o poeta F. Fellini, pois.

O ritmo narrativo de *Noites de Cabíria* rapidamente nos leva a avançar nas elaborações freudianas sobre a fantasia, mostrando que, com Fellini e também com Freud, estamos longe de termos apenas rimas pobres. O sexual implica o pulsional, como está presente em toda a obra de Freud, desde as primeiras elaborações acerca da etiologia das neuroses e nos estudos sobre a histeria. “Não acredito mais em minha *neurótica*”, exclama ele em uma carta a Fliess (nº 69),⁹ ainda em 1897.

Este é o momento em que se vê compelido a abandonar a teoria da sedução (paterna) -- como evento traumático da ordem do sexual --, em proveito da noção de fantasia. Mesmo em uma fase originária de elaboração, o conceito de fantasia já aparece aqui livre da antinomia “falso X verdadeiro”, fundamental tanto para a teoria psicanalítica quanto literária: “é impossível distinguir a verdade da ficção emocionalmente carregada”, constata Freud.¹⁰

Além de aproximar verdade e ficção, como o fará Lacan de forma explícita em, por exemplo, “A psicanálise e seu ensino”,¹¹ Freud abre novos matizes conceituais sobre o fantasiar psíquico, ao abrir um parêntese interrogativo: “isso deixa em aberto uma explicação possível sobre o fato de a fantasia sexual geralmente recorrer ao tema dos pais”.¹² Nessa interrogação, Freud já traça os princípios basilares da fantasia fundamental, no que diz respeito a seu vínculo com o complexo de Édipo (ainda não elaborado) e com a sexualidade. Definitivamente, estamos longe de um escritor de rimas pobres, como de início poderíamos supor. A partir de uma rima pobre, poesia e fantasia empreendem torções complexas e intrincadas. Vejamos o que nos mostra Cabíria.

b) A bolsa ou a vida

Uma segunda distorção segue a torção espaço-temporal da abertura do filme: enquanto ri e cantarola, a moça descreve, com sua bolsa, círculos pelo ar. Essa coreografia amorosa é bruscamente interrompida pelo rapaz, que lhe rouba a bolsa e lança a moça, atônita, no rio.

Aqui convidamos Lacan a intervir. Em sua densa elaboração sobre o conceito de fantasia,¹³ uma ênfase especial é dada à dimensão de *alienação* como constitutiva do sujeito e de suas relações com o objeto e sua falta. Um

exemplo típico da alienação do sujeito é justamente a recente experiência de Cabíria: “a bolsa ou a vida”.

Lacan ressalta o caráter de impossibilidade que se apresenta nessa escolha, ou melhor, na falta dela, pois, a rigor, não há escolha na estruturação do sujeito falante. Caso se opte pela bolsa, perde-se a vida; caso a escolha recaia sobre esta última, ela será marcada pela perda de algo valioso (metaforicamente presente através do objeto “bolsa”). Importante sublinhar a dimensão de perda subjacente em ambos os casos. A posição do sujeito na linguagem torna-o estruturalmente fadado a “escolhas alienantes”,¹⁴ nas quais ele sempre perderá algo.

Esse objeto perdido ou faltoso se representa, na escrita lacaniana, como **objeto a**, que não somente dá notícia da incompletude do sujeito, do S barrado, como o põe a buscá-lo em um movimento desejante. Daí a fórmula da fantasia proposta por Lacan: $S \langle \rangle a$, ou seja, o sujeito, estruturalmente faltoso (barrado), entretém relações de aproximação e de separação dos objetos **a** que metonimicamente dão notícia do objeto desde sempre perdido, *a Coisa* (*das Ding* freudiano).

A cena amorosa que abre *Noites de Cabíria* nos dá um enquadre para olharmos a fantasia que Freud e Lacan constroem, ou melhor, essa cena explica a fantasia psicanalítica. Para a protagonista, o idílico encontro amoroso é uma situação “emocionalmente carregada”, como indicou Freud, ou seja, uma situação que comporta um tal nível de investimento libidinal que oblitera qualquer distinção entre ficção e realidade.

Dito de outra forma, a realidade para Cabíria é sua fantasia amorosa. Desta ela é abrupta e violentamente arrancada, perdendo a bolsa e quase a vida. Aguda alienação esta da personagem. Além do fantasístico amado, ela perde 40.000 libras. Capturada na teia da alienação, resta à Cabíria retornar à vida, porém dilapidada de dois de seus bens mais supremos: o amado e o dinheiro.

Como ela “*fa la vita*”, ou seja, ela é uma “mulher da vida”, conforme nos diz um dos garotos da redondeza, é à vida que ela retorna, após um ritual fúnebre de incineração dos pertences de seu galã-ladrão. Em seu retorno, Cabíria leva, significativamente, uma nova bolsa, menor, e um guarda-chuva.

Novamente Lacan é bem-vindo para expandir Fellini. Outro aspecto nodal da fantasia é a dimensão da *repetição* que caracteriza o sujeito em sua busca por satisfação – sempre fracassada. Podemos dizer que a repetição não apenas é a própria medida do fracasso, como é o fundamento para essa rica produção psíquica a que chamamos de fantasia. A fantasia repete e, em seu reiterado

fracasso, abre possibilidades para que haja uma des-alienação, uma separação do sujeito de seu aprisionamento identificatório aos significantes do Outro.

A Freud, primeiramente, coube detectar essa dimensão de repetição própria à fantasia. Em “Bate-se numa criança” (1919), ele traz novamente a dimensão temporal da fantasia, desta vez desmembrando-a em três tempos, que se aproximam das vozes verbais de línguas clássicas, como o grego: passivo, ativo e médio (ou reflexivo). Conjugando o verbo privilegiado pela fantasia infantil de que trata Freud, temos então: bato, sou batido e bate-se. Esta última modulação verbal, chamada de voz média, traz não somente a dimensão reflexiva, mas a conjugação das vozes ativa e passiva. A voz média é também o modo por excelência do drama que encasula o sujeito acéfalo, produtor e produzido pela fantasia. Como pode-se perceber, estamos bem longe da regência do princípio do prazer e próximos a uma complexa gramática psíquica.

Sustentando o movimento reiterativo da fantasia, temos uma força constante, silenciosa e insidiosa que será, em 1920, teorizada por Freud em termos de pulsão de morte. “A compulsão à repetição (...) nos põe na trilha da pulsão de morte”, alerta ele.¹⁵ Inerente a todo ser vivo, a pulsão de morte visa, em última instância, ao retorno à quietude do mundo inorgânico, ao encontro com a Coisa, onde cessa toda a ordem de excitações. Dentre estas, obviamente, a excitação sexual é paradigmática. Ela marca-se não somente pela repetição, como também, e por isso mesmo, testemunha o fracasso do ato sexual (sempre insatisfeito, sempre presente, a pedir mais). Nesse caso vemos como fusionam-se Eros e pulsão de morte, conforme irá mostrar Freud em “O eu e o isso” (1923).

Noites de Cabíria, como uma *poiesis* sobre a fantasia, mostra o entrelaçamento entre Eros e a mortífera repetição que informa a estrutura dessa produção psíco-poética. Após mais um fracasso amoroso, nossa protagonista retorna ao amor e seus dramas. Ela volta às ruas, *de novo*, mas com algo *de novo* – a bolsa é agora diminuta. (Lembramos Heráclito na epígrafe acima: no mesmo rio fluem diferentes [*hétéra*] águas). Nessa substituição paradigmática, repete-se a cadeia significante, cujos (an)elos centrais têm sido, até aqui, dinheiro e amado.

c) Sexo

No conjunto das demais “fazedoras de vida”, outra distorção nos é apresentada por Fellini: no pano de fundo das formas insinuantes e lascí-

vas de suas colegas, Cabíria se destaca pelo oposto, pelo corpo franzino e destituído de sensualidade, pelo recatado modo de se vestir e se mover, por uma expressão facial ingênua, quase como uma máscara, que contém traços alusivos à tradição greco-romana das farsas mimadas e sua posterior variante – a *commedia dell'arte*. O único traço marcadamente feminino é sua proeminente *trousse*, seu pequeno objeto a, do qual quase nunca se separa, como também não se separa de seu guarda-chuva (sempre pronto para ficar em riste) -- dois significantes que dão sustentação à composição de uma figura poética e androginamente infantil.

Esse traço nos remete a outra invocação e distorção, a outra rima, desta vez em relação à mitologia grega. A *persona* (máscara) que Cabíria porta traz à cena a figura de Baubo, a hospedeira que dá abrigo à deusa Deméter, após o rapto de sua filha Perséfone/Kóre. Em seu profundo luto, Deméter recusa comida e bebida e, graças à Baubo, volta a sorrir, quando esta levanta suas roupas e lhe revela seu corpo: o rosto no ventre, e o sexo e o queixo tocando-se fusionalmente, conforme se pode ver na terracota reproduzida ao final.

O espetáculo encenado por Baubo destina-se diretamente ao *oculos diva*, ao olhar da deusa, mas desvela ao curioso olhar masculino o enigma do sexo feminino, ex-posto, de forma instigante, na contigüidade entre a boca superior e a boca inferior.¹⁶ Sob o olhar de Freud, porém, o desvelar do enigma é posto em questão, não somente por sua dimensão de inexplorável, explícita no mecanismo de deslocamento, como também pela ênfase dada por ele ao “olhar curioso” que estabelece a relação metonímica, conforme podemos ler em “Um paralelo mitológico com uma obsessão visual”.¹⁷

Enquanto o corpo atrofiado de Baubo desmascara seu sexo, de forma distorcida, em Cabíria temos um movimento oposto. Um trabalho de câmera incisivo e sutil em seu rosto acaba por ampliá-lo e transformá-lo em uma máscara que atrofia e mascara seu corpo, quase ao ponto de marcá-lo como neutro, ou infantil. Temos, assim, relançado o enigma acerca da sexualidade feminina e da própria diferença sexual, posto em cena, paradoxalmente, pelo *physique du rôle* de Giuletta Masina: uma prostituta franzina protagoniza várias cenas em que são coadjuvantes mulheres fellinianamente grandes e voluptuosas.

É sob essa máscara fantasística que Cabíria, já bem longe do princípio do prazer, retorna ao real do empório do sexo, ao movimento cíclico de busca e espera por um encontro amoroso, que sabemos destinado a ser um encontro faltoso. Nesse cenário repetitivo, a presença do “destino” tem uma

sustentação fantasística que rima com a marca “fantástica” do cinema de Fellini. Cabíria nos mostra que, por detrás da tela da fantasia, há a função da repetição, no que ela comporta de impossibilidade, do que Lacan denomina de real: “o lugar do real (...) vai do trauma à fantasia (...). *A fantasia nunca é mais do que a tela que dissimula* algo de absolutamente primeiro”.¹⁸ A fantasia é explicitamente assumida como uma tela por Lacan em 1964. Na anterioridade do artista, Fellini não nos diz isso; ele mostra-o, com a complexidade metafórica e narrativa que marca sua arte. De fato, a estrutura da fantasia “não se comenta, se mostra”.¹⁹ Vejamos.

Plano Fantasístico

Destituída de um corpo sexuado, Cabíria, sacerdotisa do sexo e peregrina do amor, vive a mais sublime das fantasias com outro galã, um famoso ator de cinema, Alberto Lazzari. Este, ao invés de lhe levar a bolsa e quase a vida, devolve-a para esta, com a bolsa cheia de dinheiro. Um rico cruzamento de planos entre fantasia, ficção e realidade se dá na sobreposição dessas cenas e na repetição da busca fantasiosa de Cabíria. A primeira cena vivida com Giorgio, o galã-impostor que lhe rouba e quase a mata, é, por um lado, alienantemente mais “real” e mais fantasística do que a cena, mais longa, vivida com Alberto Lazzari, o fulgurante galã mítico-cinematográfico.

A segunda cena, apesar de mais “real”, é a tal ponto impossível aos olhos de Cabíria (espectadora de si mesma), que ela pede ao galã sua foto não apenas autografada, mas grafada: “Cabíria esteve aqui”, como garantia de que não foi “fantasia” a cena vivida no palacete de A. Lazzari. O paralelismo narrativo das duas cenas ilumina não apenas a fantasia de Cabíria, mas a própria noção de fantasia, no que ela comporta dos três registros lacanianos – imaginário, simbólico e real.

Cabíria se “fantasia” para capturar o olhar dos homens e, inadvertidamente, é capturada por ele. Nessa mostração, o olhar como objeto causa do desejo – como mola propulsora do sujeito – comparece com limpidez. Cabíria percorre as ruas de Roma em busca desse olhar. Essa é a ex-plicação, o desdobramento que Fellini faz do matema laciano da fantasia – S(barrado) <>a.

A reciprocidade imaginária entre o dá-se a ver e o ser vista da fantasia de Cabíria é rompida na seqüência narrativa por outro nível de representação, com a marca do simbólico, própria à representação. Ela se faz uma cena, onde encarna outra personagem (de si mesma), uma outra “dama da noite”, elegante e sedutora, que se sobrepõe a suas colegas da igualmente elegante

Via Veneto. Nessa encenação, Cabíria encontra “acidentalmente” seu príncipe encantado, Alberto Lazzari, alguém que poderá (e)levá-la à realização mais completa de sua fantasia.

Porém, o real bate à porta: Jenny, a fulgurante amante do galã faz uma pequena cena do outro lado da porta do quarto, levando-o a descartar Cabíria. A dimensão de fracasso inerente à repetição do drama fantasioso se faz presente, transformando esse em mais um encontro faltoso, do qual Cabíria “acorda”, trancafiada no banheiro do quarto, sem sequer ter podido saborear as iguarias (de nenhuma sorte) que lhe teriam sido servidas em um prometido banquete íntimo.

Em uma cena que rima cinema com cinema, ou que produz uma fantasia sobre a fantasia cinematográfica, Cabíria se encontra excluída da “cena primitiva” que se passa no quarto do casal (parental). Posições se alteram e objetos e olhares se invertem: Cabíria assiste atordoada à cena ardente de amor que marca a reconciliação do galã com sua amante. Depois disso, ela *cai*, adormecida, seguindo a trajetória do objeto *a*, olhar.

Digna de nota é a paródia que Fellini faz do aparato cinematográfico. Cabíria assiste à cena através do buraco da fechadura. Após essa tomada, rapidamente a câmera dá um zoom e se transforma, ela mesma, no buraco da fechadura.

Tal como Cabíria, o espectador espreita cenas fantasísticas através de um “buraco” ampliado – o próprio dispositivo cinematográfico. Essa duplicação reflexiva ecoa a voz média do grego e da fantasia, possibilitando a conjunção do ver e do ser visto, do ativo-passivo. Nesse jogo de múltiplas vozes, a fantasia cinematográfica acaba por promover deslocamentos no e do espectador, tirando-lhe de sua posição aparentemente estável, fixa, de mero observador.

Temos, pois, uma reversão de planos e perspectivas. Se, na fantasia neurótica, o sujeito encontra-se fixado, paralizado por essa lógica, na fantasia cinematográfica de *Noites de Cabíria* somos atravessados pelas diversas modulações verbais e, assim, levados a nos ver sendo vistos. A Cabíria espectadora dá-se a ver sendo vista, redobrando artisticamente a posição do espectador e retirando-lhe do conforto imaginário do plano fixo em que se encontra como espectador.

Do “filme” que Cabíria vive na casa do galã, restam apenas imagens voluptuosas e a foto autografada de seu quase-amante – outro registro imagético e imaginário, mas material, que ela exhibe, enquanto insígnia, quando de seu retorno ao mesmo lugar, i.e., à esquina dos prazeres. Aqui, novamente,

Cabíria não cabe, desta feita por ter habitado o plano da fantasia posto em cena no hollywoodiano palacete de Alberto Lazzari.

A Outra Cena

Outra peregrinação de Cabíria, mais “real” que as anteriores, nos leva à basílica da *Madonna del Divino Amore*,²⁰ aonde recorrem centenas de devotos em busca de milagres. O nome da Madona e a trajetória de Cabíria até então concorrem para sublinhar a graça milagrosa que ela demanda. A observação de Lacan – de que toda demanda é demanda de amor – tem aqui uma ressonância contundente: Cabíria roga e chora, com um fervor até então desconhecido, por aquilo que ela tem peregrinado por outras paragens: o milagre de um encontro amoroso. Ao sair do templo e do transe, a protagonista, lucidamente embriagada, se dá conta, pela primeira vez, de que sua demanda não será satisfeita, de que “milagres não existem”, de que “somos iguais ao que éramos antes”.

Em sua frustração, ela entra, “acidentalmente”, em um teatro onde se realizam cenas de encantamento e magia, em uma instância de um drama sobre o drama, de uma fantasia sobre a fantasia. Pela segunda vez, Fellini traz reflexões (no duplo sentido) sobre a arte através da própria arte. Dito de outro modo, ele usa magistralmente a lógica poética para expor a estrutura, o funcionamento e também os efeitos dessa própria lógica. Importante sublinhar que, nesse jogo de reflexos e reflexões, não se trata de meta-linguagem, de uma linguagem ulterior que detém a propriedade de estabelecer verdades acerca de outra. Trata-se, mais propriamente, daquilo que chamamos em psicanálise de travessia da fantasia, da enunciação da gramática que engendra e sustenta a produção fantasística. Tal enunciação termina por produzir a desmontagem da própria gramática, sua desconstrução, ou, como chamou Lacan, seu atravessamento. Se a fantasia é uma lógica que enquadra e fixa o ser do sujeito e suas relações com os objetos, sua desmontagem implica o des-ser, ou seja, a possibilidade de que o “tu és isso” seja modulado por vozes menos imperiosas. Vejamos o des-ser de Cabíria.

Escolhida pelo diretor-ilusionista para subir ao palco do teatro, ela se deixa hipnotizar e encena, aos olhos de derrisórios espectadores, sua fantasiosa biografia, cujo clímax é o feliz encontro com “Oscar”, personagem ausente na curta cena, mas que (e por isso mesmo) lhe compreende e a toma como sua amada.

Porém, o encantamento cênico se desfaz. Cabíria “acorda” e desce do palco, sob os risos dos espectadores. “Por acaso”,²¹ um dos espectadores lhe

aguarda na saída do teatro e, após muitos galanteios, revela seu “verdadeiro” nome: “Oscar”, daí começando um romance entre os dois, o qual será a repetição estrutural do romance fracassado que abre o filme.

Se, na cena com A. Lazzari, temos o cinema dentro do cinema, aqui temos o teatro dentro do cinema, só que um teatro às avessas. Diretor e espectadores são cúmplices do artifício teatral que aprisiona os “atores”, tornando-os atores (e parcialmente autores) de suas próprias personagens. Tal como a cena psíquica vivida pelo neurótico,²² Cabíria vive como verdade a cena de um eu idealizado, protagonista desta cena e das anteriores, compondo uma sequência narrativa da fantasia (e não *sobre* a fantasia).

Por não desempenhar um papel, mas vivê-lo, Cabíria histericamente tematiza o estatuto da teatralidade (e da ficção), bem como atualiza o paralelismo freudiano entre a cena teatral e a cena psíquica. Em ambos, trata-se de uma Outra cena, onde autor, personagem e espectador se con-fundem na montagem de um drama inconsciente.

Uma rima que não se pode deixar de ouvir aqui refere-se à discussão que o teatro de Pirandello traz à cena, especialmente em *Seis Personagens à Procura de um Autor*. A certa altura da peça, diz o Pai, uma das cinco personagens, ao diretor:

P: Com licença! Por que querem estragar, em nome de uma verdade vulgar, de fato, este prodígio de uma realidade que nasce, evocada, atraída, formada pela própria cena e que tem mais direito de viver aqui do que os senhores?...²³

Nessa breve cena e no drama de Pirandello, temos encenada (ex-plicada) a com-posição de Cabíria, ou seja, a montagem da fantasia e a fantasia como montagem. Realidade psíquica e realidade ficcional se mesclam, derramando-se sobre nós, espectadores, em um movimento topológico de re-cortes e torções, produzindo uma nova tessitura que nos enreda.

Nessa vertigem topológica, paira uma certa suspensão temporal – o *hic et nunc* do teatro da fantasia pode amanhã não estar mais. Para tornar suportável essa dimensão de real, a arte, em seus misteriosos cortes, torções e nós, engendra ilusões imaginárias sustentadas por arranjos significantes. Fellini ex-plica.

O “Oscar” da cena que Cabíria vive no teatro se desfaz ao terminar a encenação. Porém, outra cena começa, quando a protagonista deixa o teatro e encontra o impostor-ator “Oscar”, real... O enodameto simbólico da representação das duas cenas se estende, se ex-plica em outros registros. A

dimensão claramente imaginária do drama n/do teatro transborda para a rua, para além dos limites simbólicos da representação. Mais uma vez, na repetição incessante da fantasia amorosa, vemos emergir a presença estruturante da pulsão de morte, que a leva, de novo, à ruína, com a diferença que, desta vez, a totalidade de seus bens e quase de sua vida é arruinada.

A repetição da romântica encenação, pois, dá notícia de uma “Outra cena”, que tem a direção firme da fantasia. O que surge, na outra cena posta em cena no teatro de variedades, é a lógica imperiosa da fantasia, que tem informado as inúmeras calçadas percorridas por Cabíria. Desfazer esta articulação, atravessar essa fantasia, é a destinação que lhe dá Fellini.

A Cena Censurada

O ponto final de Cabíria, no entanto, pressupõe, a meu ver, a mediação da cena que foi emudecida durante tantos anos. Ela se passa após sua saída da fantasia cinematográfica vivida na mansão de A. Larazzi, quando a protagonista se vê em um terreno baldio, mais periférico ainda que seu bairro, onde estão os excluídos de Roma – mendigos e velhas prostitutas, vivendo, ou se escondendo, em grutas, das quais saem para receber eventuais dádivas que lhes leva um misterioso homem, que mais tarde vem a se revelar como um membro do clero católico.

Na carona de volta à cidade que lhe dá este enigmático padre, Cabíria nos é mostrada, pela primeira vez, confrontando-se com os desterrados e des-enterrados, que lhe fazem um contra-ponto especular, especialmente a velha prostituta, a quem conheceu em seus dias gloriosos.

Sua expressão facial na curta viagem de volta distancia-se da caricatura mimético-infantil que lhe acompanha nas demais cenas, dando lugar a um olhar perturbado e inquiridor. Ao invés de buscar um olhar, Cabíria agora vê, desvela um mundo fantasmagórico de personagens soterrados. Em suma, é um olhar modificado pelo que pôde ver e des-cobrir; condição *sine qua non* para uma possível mudança subjetiva. Porém, no caso da protagonista, esse instante de ver, que se articularia logicamente com o tempo para compreender e o momento de concluir,²⁴ é barrado por Cabíria. Ela volta a enterrar este “visto” quando de seu retorno “ao mesmo lugar”. Um recalçamento corroborado pela produção do filme, que rouba a cena. Mas, como sabemos, a repetição abre o campo para o retorno do recalcado. Após algumas décadas e re-apresentações do filme, a cena volta às telas, recolocando-nos, mais uma vez, o desafio de ler Cabíria.

A Pantomima Final

Fellini sustenta esse desafio até a última cena do filme, que se encerra em um movimento espiral, e não meramente cíclico, em relação a seu início. Cabíria é novamente roubada, destituída de um “amado amante”, com o qual se casaria em breve. Mas, desta vez, ao invés de perder 40.000 liras, são-lhe roubadas 400.000 -- um zero a mais, mas que faz a diferença no jogo da repetição. Mais uma vez, a bolsa lhe é levada em um local distante da cidade, um bosque próximo a um lago. A repetição nunca é a repetição do mesmo, como já indicava Heráclito, na epígrafe acima. Depois de perder a bolsa, Cabíria roga que lhe levem também a vida.

Nesse estado de total destituição, ela sai do bosque e vê-se em uma estrada, de onde vão surgindo, gradualmente, grupos de jovens músicos que a circundam, em uma clara alusão aos grupos de farsas mimadas, que, em uma Roma já soterrada em um longínquo passado, foram trazidos da Etrúria com o intuito de salvar a cidade de uma praga avassaladora.

Nossa heroína os acolhe e é acolhida por eles, ao mesmo tempo em que vemos escorrer, em forma de uma lágrima negra, de um moderno Arlequim, a máscara que lhe velava o rosto, revelando-nos uma figura de mulher, que nos olha fixamente da tela. Se a fantasia é algo como uma “tela que dissimula algo de absolutamente primeiro”, como lembrou Lacan acima, essa fantasia, que vimos se tecer ao longo do filme, se esvai agora e atravessa a tela através do olhar melancólico e penetrante que nos lança G. Masina.

Dilui-se a máscara de Cabíria e junto com ela a mascarada que ela e as demais fazedoras de vida levaram à cena. A diluição da mascarada, porém, não desfaz o mistério que Cabíria trouxe à cena. Esse objeto olhar com o qual nos deparamos, enigmaticamente, recoloca em cena o enigma do feminino, (re)velando-nos dessa vez o que ele contém de inexplorável, e deixando-nos entrever sua relação com o nada que há por trás da máscara.²⁵

Desse “inexpimível nada”,²⁶ a cena final, a procissão, nos a-cena para um movimento reflexivo em torno da criação artística e da fantasia, em sua relação com o nada, com a Coisa *qua* objeto primordial e último e, portanto, impossível.

A pantomima da qual Cabíria se torna participante no final do filme, ao mesmo tempo em que traz a repetição das peregrinações anteriores, por outro nos leva com eles em uma errância, movida pelo tema musical de Nino Rota que ouvimos, repetidas vezes, ao longo de todo o filme. O tom e o tempo agora são diferentes, rimando alegria e melancolia. Quem sabe seja

esse o ritmo possível da sublimação, desse outro destino que podemos dar à imperiosa compulsão à repetição e dar aos pequenos objetos a dignidade da Coisa. “*Un sogno di Cosa*”.²⁷



Figura de Baubo, terracota, 5o.-3o. séc. AC

Notas e referências

¹ Lembro que a rima pobre se caracteriza por emparelhar termos de uma mesma categoria gramatical, como também o faz em torno de sons comuns. Já a rima rica define-se por articular termos de categorias diversas. Como vemos, semelhanças e diferenças subjazem ao longo desse trabalho, desde seu início.

² Tal como indaguei em um trabalho anterior (2002), com o qual este entretém uma relação de (des) continuidade.

³ Lembremos a etimologia latina: *explico* diz respeito, primordialmente, ao ato de espalhar, estender, expandir, além da dimensão explicativa, esta da ordem da atribuição de sentido. Fracionamos o verbo *explicar* aqui para causar estranhamento e assim alargar os efeitos e alcance significantes do ato de explicar.

⁴ WOOLF, V. (1976). *Moments of Being*. Nova York e Londres; Harvest Book, 1976, p. 81 (meu grifo).

⁵ FREUD, S. (1908/1959). “Creative writers and day-dreaming”. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Eds. James Stratchey e Anna Freud. Londres, The Hogarth Press, p. 147.

⁶ WOOLF, V. *Op. cit.*, p. 122 (meus grifos).

- ⁷ FREUD, S. (1908/1959). *Op. Cit.*, p. 147.
- ⁸ LACAN, J. *O seminário livro XIV, A lógica da fantasia* (1966-1967). Inédito, lição de 11/01/1967.
- ⁹ FREUD, S. (1897/1954). *The Origins of Psycho-Analysis: Letters to Wilhem Fliess*. Nova York: Basic Books, 1954, p. 215.
- ¹⁰ *Ibdem*, p. 216.
- ¹¹ Nesse trabalho de 1957, Lacan diz, a propósito de alguns formações do inconsciente tais como o sonho e o sintoma, que “a verdade faz surgir ali sua estrutura de ficção”. In *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p.452.
- ¹² FREUD, S. (1897/1954), *op. cit.*, p. 216.
- ¹³ Da obra de Lacan ressaltamos, a esse respeito, os seguintes seminários: *seminário livro V: a formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999; *Seminário livro XI: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985; *Seminário livro XIV: A lógica da fantasia*, inédito (1966-1967).
- ¹⁴ LACAN, J. *Seminário livro XIV: A lógica da fantasia, op.cit.*, lição de 22/02/67.
- ¹⁵ FREUD, S. (1920/1955) “Beyond the pleasure principle”. *Standard Edition...*, *op.cit.*, p. 56.
- ¹⁶ OLENDER, Maurice. “Aspects of Baubo”. In: *Before Sexuality: the Construction of Erotic Experience in the Ancient World*. Ogs. David Halperin, John Winkler e Froma Zeitlin. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1990, p.83-113.
- ¹⁷ FREUD, S. (1916/1974). “A Mythological Parallel to a Visual Obsession”. *Standard Edition, op.cit.*, p.337-338.
- ¹⁸ LACAN, J. *O Seminário livro XI, Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 61 (meu grifo).
- ¹⁹ LACAN, J. *O seminário livro XIV, op.cit.* Inédito, lição de 11/01/1967.
- ²⁰ Além da basílica, há alusão ao quadro homônimo de Raffaello (1483-1520).
- ²¹ É justamente no acaso que podemos perceber com nitidez o desenho da estrutura, como Lacan observa no *Le Séminaire livre IV: La relation d'objet*. Paris: Seuil, 1994, bem como no *seminário livro XI, Os quatro conceitos fundamentais...*, *op.cit.*
- ²² MANNONI, O. (1969). *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*. Paris: Seuil, 1969, p.161-181.
- ²³ PIRANDELLO, Luigi. *Seis personagens à procura de um autor*. São Paulo: Abril Cultural, 1977, p.93.
- ²⁴ Esses são os três tempos que Lacan marca como estruturais à lógica do funcionamento psíquico. Cf. “O tempo lógico e a asserção de certeza antecipada”. In *Escritos, op.cit.*, p.197-213.
- ²⁵ MONTRELLAY, Michèle. *L'Ombre et le Nom: sur la féminité*. Paris: Éditions de Minuit, 1977.
- ²⁶ A expressão é de G. Ungaretti, no poema “Eterno”: *Tra un fiore colto e l'altro donatoll'inesprimibile nulla*.
- ²⁷ Parafraseamos aqui Pier Paolo Pasolini (que participa do roteiro de *Noites de Cabiria*, onde também tem um pequeno papel: o jovem alegre que dança animadamente um mambo com a protagonista). O comentário do poeta e diretor é precioso e inspira-se em uma observação de Marx: “*tutti la conoscono, tutti vorrebero nominare e vivere la cosa, mas la morte (...) conferma che la cosa rimarrà per sempre un sogno*”. In Lawton, B. e Bergonzoni, M. (orgs). *P.P. Pasolini: in Living Memory*. Washington: New Academia Publishing, 2009, p.218.

Resumo

Que relações podem ser estabelecidas entre o fazer poético e a noção de fantasia, tal qual elaborada inicialmente por Freud e desenvolvida pro Lacan? Nessa aproximação, privilegiamos o filme de Federico Fellini, *Noites de Cabiria*, como locus de exploração de algumas ressonâncias entre arte e psicanálise.

Palavras-chave

poiesis; fantasia; pulsão; linguagem; sublimação

Recebido para publicação em março de 2012

Abstract

What sort of relationship can we establish between the artistic poiesis and the psychoanalytical concept of the phantasm, as created by Freud and developed by Lacan. As a means to explore this relationship we focus on Federico Fellini's film, *Le Notti di Cabiria*, bringing to the fore some of the multiple resonances between art and psychoanalysis.

Keywords

poiesis; phantasm; the drive; language; sublimation

Aceito em maio de 2012

Dados dos autores

Ana Costa

possui doutorado em Psicologia Clínica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1997) e pós-doutorado na Université Paris 13 (2002). Atualmente é professora adjunta da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, estando ligada ao PPG em Psicanálise, onde ministra disciplinas e orienta mestrado e doutorado. É psicanalista membro da APPOA, Coordena a Rede de Pesquisa Interuniversitária Escritas da Experiência (CNPq). É autora dos livros “A ficção do si mesmo: interpretação e ato em psicanálise” (Companhia de Freud, 1998), “Corpo e escrita: relações entre memória e transmissão da experiência” (Relume Dumara, 2001), “Tatuagens e marcas corporais: atualizações do sagrado” (Casa do Psicólogo, 2003) e “Sonhos” (Jorge Zahar, 2006), “Clinicando” (APPOA, 2008), além de artigos publicados em revistas nacionais e no exterior. ammcosta@terra.com.br

Ana Vicentini de Azevedo

é psicanalista na cidade de São Paulo, onde coordena os Ateliers de Psicanálise. É PhD em Literatura Comparada (tragédia grega e psicanálise) pela CUNY/EUA, onde obteve o prêmio de melhor tese na área no ano acadêmico de 1996-1997. É professora aposentada da UnB e autora de livros e artigos publicados no Brasil e no exterior. anavica2009@gmail.com

Cláudia Thereza Guimarães de Lemos

é psicanalista. Professora Voluntária do Departamento de Linguística da UNICAMP. Doutora em Linguística pela Universidade de Edinburgh. É membro-fundador e atual coordenadora do Centro de Pesquisas *Outrarte* – estudos entre arte e psicanálise. ctglemos@uol.com.br

Edson Luiz André de Sousa

é psicanalista. Professor do PPG Psicologia Social e PPG Artes Visuais – UFRGS. Doutor em Psicanálise e Psicopatologia pela Université de Paris VII – Université Denis Diderot. Coordena junto com Maria Cristina Poli o LAPPAP – Laboratório de Pesquisa em Psicanálise, Arte e Política/UFRGS Tem desenvolvido trabalhos em torno da articulação psicanálise e arte e também pesquisado o tema das utopias. Membro do GT Psicanálise: Política e Cultura, Membro da Associação Univesitária de Pesquisa em Psicopatologia Fundamental, Membro do LIPIS – Laboratório Interdisciplinar de Pesquisa e Intervenção Social (PUC-RJ), Membro do Grupo de Pesquisa Sujeito, Sociedade e Política (USP), Membro da Rede de Pesquisa Escritas da Experiência (UERJ), Pesquisador do Centro de Pesquisas *Outrarte* – estudos entre arte e psicanálise – Instituto de Estudos da Linguagem – UNICAMP, Membro do GT Literatura e Utopia – UFAL, Membro da Society of Utopian Studies (USA), Membro correspondente do grupo de pesquisa Pândora – Psychanalyse et Art – Université de Paris VII (França), Membro do Nucleo de Pesquisa em Psicanálise e Cinema-UFRGS, Professor visitante em 2006 da Deakin University – Melbourne . Professor visitante em 2007 do 17, Instituto de Estudos Criticos – Cidade do Mexico. Pesquisador visitante na DePaul University – Chicago em abril de 2012, Pós-doutorado em Paris 2009-2010 na Université de Paris VII (Université Denis Diderot) e na Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS). edsonlasousa@uol.com.br

Flavia Trocoli

é psicanalista e professora adjunta do Departamento de Ciência da Literatura na UFRJ. Doutora em Teoria e História Literária pela Unicamp. Membro fundador do Centro de Pesquisas *Outrarte/Unicamp*. flavia.trocoli@gmail.com

Henning Teschke

é professor visitante de Teoria Literária na Unicamp. Obteve o mestrado em Filosofia summa cum laude na Université Paris I, Sorbonne. Seu doutorado (magna cum laude) foi feito na Freie Universität Berlin. Se habilitou na Humboldt-Universität Berlin. É autor, entre outros, de *Französische Literatur des 20. Jahrhunderts* (Klett, 1998), de *Proust und Benjamin Unwillkürliche Erinnerung und Dialektisches Bild* (Königshausen und Neumann, 2000), e de *Sprünge der Differenz Literatur und Philosophie bei Deleuze* (Matthes und Seitz, 2008). Coeditou *Literarische Fluchtlinien der Revolution nach 1789* (Stauffenburg 2004), *Institution und Ereignis Anknüpfungen an Alain Badiou* (Narr, 2008). Publicou diversos artigos na Alemanha e no exterior, em revistas como *Lendemains*, *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte/Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes*, *Concepts*, *Plurale*, *IberoRomania*, *Italienisch*. teschke69@aol.com

Lucia Castello Branco

é escritora, psicanalista e professora titular em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

Nina Leite

é psicanalista é Doutora em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas. Professora Associada da Universidade Estadual de Campinas. Membro-Fundador e Vice-Coordenadora do Centro de Pesquisas *Outrarte* – estudos entre arte e psicanálise. nvirginia@uol.com.br

Paulo Sérgio de Souza Jr.

é psicanalista, linguista e tradutor. Em 2009 foi professor-associado do Departamento de Língua Romena e Linguística Geral da Universitatea Alexandru Ioan Cuza (Iasi, Romênia) e atualmente finaliza seus estudos doutorais – sobre psicanálise, poética e teoria linguística – no Instituto de Estudos da Linguagem (DL-IEL/Unicamp). Traduziu, com Viviane Veras, *Transmitir a clínica psicanalítica*, de É. Porge (Ed. da Unicamp, 2009) e publicou recentemente a tradução anotada de *O amor da língua*, de J.-C. Milner (Ed. da Unicamp, 2012). No campo dos estudos literários interessa-se, notadamente, pelo teor testemunhal em literaturas eslavas. contra-sujeito@yahoo.com.br

Roberta Pires

é Psicóloga, mestranda no PPG Psicologia Social – UFRGS. bertatpires@gmail.com

Shoshana Felman

é professora de Literatura Comparada da Emory University. É doutora pela Universidade de Grenoble, França, e autora das seguintes obras: *The Juridical Unconscious: Trials and Traumas in the Twentieth Century* (2002); *What Does a Woman Want? Reading and Sexual Difference* (1993); *Testimony: Crises of Witnessing in Literature Psychoanalysis and History* (co-

authored with Dori Laub, M.D.) (1992); *Jacques Lacan and the Adventure of Insight: Psychoanalysis in Contemporary Culture* (1987); Editor, *Literature and Psychoanalysis: The Question of Reading--Otherwise* (1982); *The Scandal of the Speaking Body: Don Juan with Austin, or Seduction in Two Languages* (2002); *Le Scandale du corps parlant. Don Juan avec Austin, ou la Séduction en deux langues* (1980), *Writing and Madness: Literature/Philosophy/Psychoanalysis* (2003); *La Folie et la chose littéraire*(1978); *La "Folie" dans l'oeuvre romanesque de Stendhal* (1971). sfelman@emory.edu

Suely Aires

é professora de teoria e clínica psicanalítica na UFRB. Doutora em Filosofia pela Unicamp. Membro do Colégio de Psicanálise da Bahia, membro fundador do Centro de Pesquisas *Outrarte/Unicamp*. Coordena o Grupo de Pesquisa Psicanálise, Subjetividade e Cultura (CNPq).

Vania Baeta Andrade

é psicanalista, com mestrado em Teoria da Literatura e doutorado em Literatura Comparada da Faculdade de Letras da UFMG. É pos-doutoranda do programa CAPES-PNPD.

CHAMADA DE ARTIGOS PARA OS PRÓXIMOS NÚMEROS

Submissões via e-mail: revistaterceiramargem@gmail.com
ou pelo site <http://www.revistaterceiramargem.letras.ufrj.br/>

Ano XVI, N. 27, Jul.-Dez. 2012

DOSSIÊ POESIA E METALINGUAGEM

Editor convidado: Marcelo Diniz (UFRJ)

A metalinguagem literária vê-se implicada em um paradoxo que parece provir da natureza específica de seu objeto. A própria literatura, para as teorias modernas, está implicada em um processo teórico e crítico de representação de outros discursos. Sua natureza segunda, intertextual (Cf. Barthes) e dialógica (Cf. Bakhtin) descreve a semiologia da literatura como semiose de outros discursos (sociais, científicos, filosóficos, estéticos). A metalinguagem é um procedimento discursivo, portanto, comum tanto à literatura quanto à teoria literária, e descreve não somente a natureza complexa do objeto bem como seu espelhamento no discurso teórico. É nesse sentido que se justifica a chamada para o próximo número da Terceira Margem voltada para essa espécie de dobra do discurso sobre si mesmo. A reflexão acerca desse tema pode conduzir à reflexão de sua crescente relevância na história da poesia moderna tanto no sentido de sua crise quanto no sentido de sua possibilidade.

Prazo para envio de artigos: 15 de novembro de 2012.

Ano XVII, N. 28, Jan.-Jun.. 2012

DOSSIÊ TRAGÉDIA, BRASIL (TEORIA DA TRAGÉDIA NO ESPAÇO BRASILEIRO)

Editor convidado: Ricardo Pinto de Souza (UFRJ)

A ideia do trágico parece assombrar a estética desde seu fundamento, em Aristóteles e Platão. Esse fantasma de uma forma literária que é, simultaneamente, um gênero com certas contraindicações estilísticas, como a ironia, um imaginário e uma experiência de afeto mórbido (Platão) ou libertador (Aristóteles) provocado pelo discurso se confunde com a própria noção de beleza artística. A ideia do trágico influenciou diretamente todo o pensamento ocidental, estando no centro da dialética de Hegel (através da figura de Antígona na Fenomenologia do espírito), do pensamento de Nietzsche e de Heidegger, da psicanálise de Freud, da escrita de Bataille, entre tantos outros autores. Além disso, obviamente, temos a forma trágica como modelo privilegiado, junto à épica, para toda narrativa. A adesão a uma visão trágica ou a necessidade de resistência à mesma estabelece linhagens de autores e disputas em todos os campos de conhecimento que são influenciados por aquilo que foi composto basicamente por três autores há dois mil e quinhentos anos atrás.

O dossiê do número 28 da Revista Terceira Margem se propõe a refletir sobre a influência do pensamento trágico, da teoria da tragédia e do modelo literário trágico sobre o pensamento e a literatura brasileira, especialmente no século XX. A questão que guiará a organização do dossiê é a seguinte: podemos falar de influência do pensamento trágico sobre o sistema literário e cultural brasileiro? Se sim, de que maneira a tradição literária e filosófica brasileira processa essa influência?

Prazo para envio de artigos: 15 de junho de 2013.

DOSSIÊ PORTINARI: POESIA EM PINTURA

Editores convidados: Martha Alkimin (UFRJ) e
João Cândido Portinari (PUC-Rio)

Este número pretende reunir ensaios que se destinem a pensar o legado da pintura de Cândido Portinari, com ênfase nas relações entre sua pintura e as dimensões estéticas e poéticas que se podem vislumbrar em seus quadros, seus desenhos e na sua poesia, ainda tão pouco conhecida e estudada. Trata-se igualmente de um volume em que o entrelaçamento das condições históricas e culturais brasileiras e a trajetória do pintor merecerão atenção, tendo em vista a ousadia estética de nossos artistas entre as décadas de 20 e 50, período marcado por complexos movimentos especialmente na pintura e na literatura, os quais produziram novas representações do homem e da vida brasileira.

Prazo para envio de artigos: 15 de junho de 2013.

NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE TRABALHOS

Terceira Margem recebe artigos e resenhas inéditos em língua portuguesa enviados para o e-mail ciencialit@gmail.com. O Conselho Editorial encaminha a pareceristas ad hoc os trabalhos propostos, excluindo os dados de identificação.

Padronização

1) *Extensão (contagem de caracteres incluindo espaços)*

- Artigos: entre 20.000 e 50.000 caracteres.
- Resenhas: entre 5.000 e 20.000 caracteres.

2) *Sequência de itens*

- Título do trabalho em caixa alta, centralizado.
- Nome do(s) autor(es) em caixa alta e baixa, alinhado à esquerda.
- Dados do(s) autor(es), incluindo departamento, instituição e e-mail, em caixa alta e baixa, alinhados à esquerda.
- Corpo do texto com notas ao fim do documento.
- Subtítulos (se houver) em negrito, alinhados à esquerda, com 3 entrelinhas acima e 2 entrelinhas abaixo.
- Referências bibliográficas (opcional).
- Resumo de aproximadamente 6 linhas.
- Palavras-chave (de 3 a 5 termos separados por ponto-e-vírgula).
- *Abstract* de aproximadamente 6 linhas.
- *Keywords* (de 3 a 5 termos separados por ponto-e-vírgula).

Nota sobre o(s) autor(es) contendo nome, titulação, cargo, instituição, atividades e publicações mais importantes.

3) *Formatação*

- Arquivo Word (.doc); página A4; margens laterais 3,0 cm; entrelinha 1,5; alinhamento à esquerda; fonte Times New Roman; corpo 12.
- Adentramento 1 para assinalar parágrafo.
- Citações com até 3 linhas no corpo do texto e entre aspas, citações com mais de 3 linhas destacadas com adentramento 1, corpo 11 e 2 entrelinhas acima e abaixo.
- Notas em corpo 10, no fim do documento.

- Referências bibliográficas podem ser apresentadas de duas maneiras.

1) Caso não conste no texto o item “Referências bibliográficas”, as referências completas das obras mencionadas vêm em notas ao fim do documento. 2) Caso se opte por incluir o item “Referências bibliográficas”, as menções às obras citadas ao longo do texto devem resumir-se, nas notas, à indicação de sobrenome do autor, título e página (por exemplo: Compagnon, O demônio da teoria, p. 149).

4) Referências bibliográficas conforme as normas da ABNT (NBR 6023)

- Livro
BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1995. (Obras escolhidas, v. 3).
BARTHES, Roland et al. *Literatura e realidade (que é o realismo)*. Apresentação Tzvetan Todorov. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984.
- Capítulo de livro
LAFETÁ, João Luiz. Três teorias do romance: alcance, limitações, complementaridade. In:———. *A dimensão da noite e outros ensaios*. Organização Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004. p. 284-295.
- Artigo em coletânea
LIPPARD, Lucy R. Trojan Horses: Activist Art and Power. In: WALLIS, Brian (Ed.). *Art after Modernism: Rethinking representation*. New York: The Museum of Contemporary Art; Boston: Godine, 1984. p. 341-358.
- Artigo de jornal
FISCHER, Luís Augusto. Nobreza do samba. Folha de S. Paulo, São Paulo, 05 jul. 2009. Mais!, p. 3.
- Artigos em revista impressa
HIRT, André. Le retrait et l’action (Marx et Hölderlin). *Alea: estudos neolatinos*: revista do Programa de Pós-graduação em Letras Neo-latinas da UFRJ, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 304-324, jul.-dez. 2008.
- Artigo em meio eletrônico
DUARTE, Livia Lemos. O narrador do romance Cidade de Deus, de Paulo Lins. *Revista Garrafa*: revista virtual do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura da UFRJ, Rio de Janeiro, n. 5, jan.-abr. 2005. Disponível em: <<http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/index-revistagarrafa.htm>>. Acesso em: 10 jul. 2007.
- Trabalho apresentado em evento
SANTIAGO, Silvano. O intelectual modernista revisado. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA FACULDADE DE LETRAS DA UFRJ, 1., 1987, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 1989. Palestra. p. 79-87.
- Trabalho apresentado em evento em meio eletrônico
ANDRADE, Paulo. Travessia e impasse: a tradição modernista na poesia de Sebastião Uchoa Leite. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC: TRAVESSIAS, 11., 2004, Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre: ABRALIC; UFRGS, 2004. 1 CD-ROM.
- Dissertação e tese
TELLES, Luís Fernando Prado. *Narrativa sobre narrativas: uma interpretação sobre o romance e a modernidade (com uma leitura da obra de Antônio Lobo Antunes)*. 2009. 526 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, Campinas, 2009

