

UNIVERSIDADE DE BRASILIA
INSTITUTO DE PSICOLOGIA

A ESCRITA LITERÁRIA COMO AUTOBIOFICÇÃO: *PARLÊTRE*, ESCRITA,
SINTHOMA

POR
WESLEY GODOI PERES

Orientadora: Prof^a Dr^a Tania Rivera

Brasília/DF
2012

UNIVERSIDADE DE BRASILIA
INSTITUTO DE PSICOLOGIA

A ESCRITA LITERÁRIA COMO AUTOBIOFICÇÃO: *PARLÊTRE*, ESCRITA,
SINTHOMA

POR
WESLEY GODOI PERES

Tese apresentada ao programa de pós-graduação em Psicologia Clínica e Cultura do Instituto de Psicologia da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do título de Doutorado em Psicologia Clínica e Cultura.

Orientadora: Prof^a Dr^a Tania Rivera

Brasília/DF
2012

A banca examinadora que avaliou essa tese teve a seguinte composição:

Presidente: Prof^a Dr^a Tania Rivera

Membro: Prof^a Dr^a Nina Virgínia de Araújo Leite

Membro: Prof^a Dr^a Terezinha de Camargo Viana

Membro: Prof^a Dr^a Daniela Scheinkman Chatelard

Membro: Prof^a Dr^a Ana Maria Medeiros da Costa

Membro Suplente: Dr^a Inês Catão

Brasília, 16 de março de 2012

À Renata e à Sofia, é claro!

AGRADECIMENTOS

À Tania Rivera, dentre outras coisas, pela transmissão de uma ousadia que me faltava.

À Renata Wirthmann, pelo permanente diálogo intelectual, sem o qual esta tese e eu mesmo seríamos outros.

Aos amigos da pós-graduação, Tiago Ribeiro e Luciana Krissak, compartilhadores de inquietações.

Ao amigo Paulo Guicheney, pelas conversas extra-acadêmicas que tanto ressoaram aqui.

Ao CNPQ, pela bolsa, apoio fundamental para viabilização deste trabalho.

Ao Programa, por ter aceitado ser a casa dessa minha ousadia.

RESUMO

A hipótese fundamental desta tese é a de que toda escrita literária é autobioficcão, no seguinte sentido: na escrita literária, o *parlêtre* daquele a quem chamamos de escritor coloca-se em questão, uma vez que sua força motriz é algo da dimensão gozosa do sinthoma, entende-se por sinthoma o ponto de singularidade no qual o inconsciente e o real se enodem. Esta tese se divide em três partes: a primeira consiste de um romance, intitulado “As pequenas mortes”; a segunda parte foi estruturada sob a forma de um livro-poema, intitulado “Voz de um corpo despedaçado”; enquanto que a terceira parte foi montada sob a forma ensaística, forma literária instaurada por Montaigne, que se caracteriza, justamente, pela dificuldade de caracterização, pela limitrofia entre a dissertação, a autobiografia, o diário íntimo, a poesia e a narrativa de ficção. As três partes compõem um percurso movido não pelo desejo de validação universal da hipótese, sustentada pela exemplificação exaustiva e descartante da singularidade de diversas obras, mas pelo desejo-motriz de fazer a hipótese, de que toda escrita literária é autobioficcional, consistir o suficiente para se tornar peça considerável nas montagens reflexivas que visem ampliar a compreensão acerca da escrita literária. Ao final, busca-se também fazer com que a literatura ensine algo à psicanálise, no sentido de, como consequência da investigação central da tese, acerca da obra literária como autobioficcão, alguma contribuição tenha sido dada para a compreensão de concepções complexas, como a de sinthoma, *parlêtre*, Outro Gozo, letra, escrita e *lalangue*.

palavras-chave: Sinthoma, *parlêtre*, letra, escrita, autobioficcão

ABSTRACT

The fundamental hypothesis of this thesis is that all literary writing is autobiofiction, in the following sense: in literary writing, the *parlêtre* of that whom we call writer puts itself in question, once that his driving force is something with a joyfully dimension of the *sinthome*, we understand by *sinthome* the point of singularity in which the unconscious and the real get together. This thesis is divided into three parts: the first one consists in a novel, entitled "the small deaths", the second part was structured like a poem-book, entitled "Voice of a shattered body", whereas that the third part was writted as an essays, a literary form instituted by Montaigne, that is characterized precisely by the difficulty of characterization, by the limits between the dissertation, autobiography, diary, poetry and narrative fiction. The three parts make up a route driven not by the universal desire to validate the hypothesis, supported by comprehensive and disposable exemplification of the singularity of several works, but by the driving desire of making the hypothesis, that all literary writing is *autobioficcional*, to consist enough to becomes a considerable piece in reflective montages which aim to increase the comprehension towards the literary writing. At the end, we seek that the literature also teaches something to psychoanalysis in order to, as a consequence of the central investigation of this thesis about the literary work as *autobioficção*, some contribution has been given for the understanding of complex concepts such as the *sinthome*, *parlêtre*, Other Joy, letter, writing and *lalangue*.

Key-words: *Sinthome*, *parlêtre*, letter, write, *autobiofiction*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
1. AS PEQUENAS MORTES (ROMANCE)	04
Livro 1: As pequenas Mortes	06
Livro 2: O livro de W.	69
Anotações para o discurso para a Cerimônia de Premiação do ARS ELETTRONIC	112
2. VOZ DE UM CORPO DESPEDAÇADO (POEMA)	120
3. TODA ESCRITA LITERÁRIA É AUTOBIOFICCIONAL (ENSAIO)	165
3.[1.] ELE /REI/ FALAR	167
3.[2.] O JOGO DOS 2 LACANS	168
3.[3.] O RETORNO DO AUTOR NÃO É UM RETORNO DO SENHOR À SUA PRÓPRIA CASA	168
3.[4.] O QUE FAZER COM ESTE CORPO?	171
3.[5.] O OUTRO GOZO	172
3.[6.] O CORPO DAQUELE QUE ESCREVE	178
3.[7.] A OUTRA DIMENSÃO DA LINGUAGEM OU A LINGUAGEM COMO INUTILEZA	178
3.[8.] A ESCRITA LITERÁRIA É AUTOBIOFICCIONAL	184
3.[9.] AUTOR COMO PRINCÍPIO ORGANIZADOR DO TEXTO OU O HOMEM SEM CORPO	189
3.[10.] AUTOBIOFICÇÃO E ALTERIDADE	189
3.[11.] ESCREVO POR CAUSA DOS IMPREVISTOS QUE ME ENCONTRAM	192
3.[12.] O CORPO É O PONTO-EXTIMIDADE DA CULTURA	194
3.[13.] LACANJOYCE E A AUTOBIOFICCIONALIDADE	197
3.[14.] A FALA É UMA FORMA DE CÂNCER	200

3.[15.] A REPRESENTAÇÃO-COISA E A REPRESENTAÇÃO-PALAVRA DE a- JOYCE	202
3.[16.] ESCRITA E POESIA: AUTOBIOFICÇÃO EM ALTA VOLTAGEM	207
3.[17.] UM CAFÉ COM CLARICE LISPECTOR OU ÁGUA VIVA, O LIVRO- LETRA	209
3.[18.] UM CAFÉ COM A BARTHES E SARAMAGO — COM ROSA NAS MARGENS	223
3.[19.] UM CAFÉ COM LYOTARD	227
3.[20.] MOMENTO DE CONCLUIR	230
3.[21.] CODA	241
REFERÊNCIAS	244

INTRODUÇÃO

Tenho como ponto de partida e, num só tempo, como ponto-meta, a seguinte afirmação: toda escrita literária é autobiográfica, ou, melhor dizendo, toda escrita literária é autobioficcional. O auto, aqui, refere-se a um redobramento, não do eu consciente e sua respectiva história (o que resultaria em autobiografia como esforço para narrar, digamos, a vida como ela foi), nem, estritamente, do sujeito do inconsciente, sujeito vazio resultante de operações significantes, o auto se remete a eu-outro, este eutro a que Lacan nomeou *parlêtre*. Mais do que isso, o auto refere-se à possibilidade de se entender a escrita literária como reação sinthomática do *parlêtre* ao encontro, sempre traumático, com o real.

O termo *parlêtre* foi inventado por Lacan e inclui o sujeito do inconsciente – entendido como efeito de uma articulação de linguagem – e o corpo em sua dimensão de gozo ou pulsional. O gozo referido é o gozo do corpo, o outro gozo, não estruturado, não mortificado pelas leis do campo simbólico-imaginário. Gozo fora dos mapas da linguagem estrutural e estruturante de nossa realidade compartilhada, gozo-real, traumático.

O que constitui, nesta tese (que sem pudor algum, apropriou-se das formas e linguagem literárias, fazendo-se, numa primeira parte, ensaio, numa segunda parte, romance, e, numa terceira, poema) sua hipótese é, justamente, a afirmação de que toda escrita literária é autobioficcão, no seguinte sentido: na escrita literária, o *parlêtre* daquele a quem chamamos

de escritor coloca-se em questão, uma vez que sua força motriz é algo da dimensão gozosa do sinthoma, entendendo-se por sinthoma o ponto de singularidade no qual o inconsciente e o real se enodem (LACAN, 2007, p. 151), e, ainda, considerando-se o sinthoma como uma reação ao encontro traumático com o real. A ideia é a de que a escrita literária consiste do paradoxo de ser sinthomática (no sentido de o sinthoma ser uma reação ao real) e, ao mesmo tempo, comportar um certo saber-fazer com o sinthoma (no sentido de que o sinthoma já comporta o paradoxo de ser uma resposta ao real e ser, ao mesmo tempo, sinthoma real, em oposição ao sintoma simbólico).

O método utilizado consistiu da performatização¹ do conteúdo, ou seja, falar-fazendo, em vez de restringir-se a falar sobre, fingindo-me de pesquisador neutro, acéptico.

A tese se divide em três partes: a primeira consiste de um romance, intitulado “As pequenas mortes”; a segunda parte foi estruturada sob a forma de um livro-poema, intitulado “Voz de um corpo despedaçado”; enquanto

¹ A noção de performatividade da linguagem, foi criada pelo filósofo da linguagem britânico John Austin. Austin cria a dicotomia constatativo/performativo, na qual os enunciados constatativos (afirmações) são aqueles que descrevem algo e estão submetidos aos valores de verdadeiro ou falso, ao passo que os enunciados performativos são aqueles cujo proferimento equivale à realizar uma ação, ou seja, dizer algo é fazer algo.

Um ótimo exemplo é a primeira estrofe do poema “Catar feijão”, de João Cabral de Melo Neto. O poeta finge operar com enunciados conativos, finge um didatismo no qual irá explicar como escrever poesia e, no 6º verso, usa o sinal de dois pontos, prometendo um fechamento à sua ‘aula’... mas muda completamente a direção, passando à linguagem performativa, ‘ensina’ fazer poesia fazendo poesia, como se pode observar no 7º verso e, sobretudo, no verso final: “Catar feijão se limita com escrever: / joga-se os grãos na água do alguidar / e as palavras na folha de papel; / e depois, joga-se fora o que boiar. / Certo, toda palavra boiará no papel, / água congelada, por chumbo seu verbo: / pois para catar esse feijão, soprar nele, / e jogar fora o leve e oco, palha e eco” (NETO, 1997, p.21).

que a terceira parte foi montada sob a forma ensaística, forma literária instaurada por Montaigne, que se caracteriza, justamente, pela dificuldade de caracterização, pela limitrofia entre a dissertação, a autobiografia, o diário íntimo, a poesia e a narrativa de ficção

As três partes compõem um percurso movido não pelo desejo de validação universal da hipótese, sustentada pela exemplificação exaustiva e descartante da singularidade de diversas obras, mas pelo desejo-motriz de fazer a hipótese, de que toda escrita literária é autobioficcional, consistir o suficiente para se tornar peça considerável nas montagens reflexivas que visem ampliar a compreensão acerca da escrita literária. Ao final, busca-se também fazer com que a literatura ensine algo à psicanálise, no sentido de, como consequência da investigação central da tese, acerca da obra literária como autobioficcão, alguma contribuição tenha sido dada para a compreensão de concepções complexas, como a de sinthoma, parlêtre, Outro Gozo, letra, escrita e *lalangue*.

3. ENSAIO: Toda escrita literária é autobiográfica

Ficção de um indivíduo [...] que abolisse nele as barreiras, as classes, as exclusões, não por sincretismo, mas por simples remoção desse velho espectro: a contradição lógica; que suportasse, mudo, todas as acusações de ilogismo, de infidelidade; que permanecesse impassível diante da ironia socrática (levar o outro ao supremo opróbrio: contradizer-se) e o terror legal (quantas provas penais baseadas numa psicologia da unidade!). Este homem seria a abjeção de nossa sociedade: os tribunais, a escola, o asilo, a conversação, convertê-lo-iam em um estrangeiro: quem suporta sem nenhuma vergonha a contradição?

(Roland Barthes)

Enquanto a aranha cerzia o frágil arabesco da sua teia, vi que a imensidão da noite circundante permanecia atravessando todas as linhas brancas do traçado e que ela passeava dentro da doçura de um abismo. Lembrei-me então de uma outra maravilha cujo nome é homem e descobri o segredo de uma afinidade. Se a aranha faz a teia, o homem tece biografia. Biografia é a tristeza de não ter podido residir no elemento negativo: se o homem foi constrangido a abandonar a “simplicidade da noite” pela loucura do nascimento, ele pode, numa rememoração permanente do oculto, suportar a luz cansada que vigora na passagem pelo exílio deste mundo.

(Juliano Garcia Pessanha)

[1.] ELE /REI/ FALAR

Há um outro eu que deseja falar, um eu desalojado do autoassentoramento, um eutro (LOPES, 2009)²⁶, um sujeito alteritário — aberto à alteridade radical, ao gozo ou real do corpo —, Lacan o chamou de *parlêtre*, ser que falará a partir de suas matérias, duas matérias que são uma só, uma matéria que são duas: significante e corpo que goza (LACAN, 1985).

Ele, eu, eutro irá tentar falar, ou melhor, escrever, falar por escrito. Se conseguir, falarei, e, se falar, será uma linguagem pulsional que irá sujar o branco minério da página. Em vez de dizer linguagem pulsional, poderia dizer, linguagem gozosa, lendo pulsão e gozo como termos equivalentes²⁷.

Será uma falescrita pulsionalgozosa que tentará me falar, pois só assim posso, eutro, ser falado-escrito. Isso porque a linguagem é pulsional/gozante e o corpo é languageiro. O próprio gozo/pulsão resulta do encontro entre corpo e linguagem. Isso que chamei aqui de eutro refere-se ao que Lacan chamou de *parlêtre*, portanto eutro e *parlêtre*, neste texto, equivalem-se.

²⁶ Tomo esse termo emprestado do poeta e tradutor Rodrigo Garcia Lopes. O termo está no aforisma 16, do texto “26 aforismas sobre poesia”: “O nome do ventríloco era Eulírico. (Já meu nome é eutro: o intervalo entre palavra e mundo)”.

²⁷ Chamo a atenção para o fato de que faço tal equivalência a partir da sugestão freudiana de que toda pulsão, em última instância, é pulsão de morte [“O princípio de prazer parece, na realidade, servir aos instintos de morte” (FREUD, 1996c, p. 74)], e da afirmação de Lacan (2007, p.121) de que a pulsão de morte é o real, levando-se ainda em conta que o gozo, que Lacan (1985) chama no Seminário 20 de Outro gozo (tratarei disso mais à frente), pertence à dimensão do real. Logo, se o gozo e se a pulsão de morte pertencem à dimensão do real, e se toda pulsão é pulsão de morte, não é absurdo propor uma equivalência entre pulsão e gozo.

[2.] O JOGO DOS 2 LACANS

Proponho um jogo, proponho que joguemos, um pouco, o jogo de primeiro Lacan e de segundo Lacan²⁸, Lacan I e Lacan II. Vou jogar várias vezes, montar um puzzle-ritornelo — toda escrita é, em parte, um puzzle, ou brincar de lego (PEREC, 2009).

Para Lacan I, o sujeito é um vazio produzido na e pela linguagem, linguagem entendida no sentido estrutural, apartada do corpo, do gozo, da pulsão. Tomada nesse contexto, a linguagem é construtora de caixas conceituais e legalizantes que matam a coisa viva.

Lacan II é quem ou o que mais me interessa, aqui, pois é ele quem irá afirmar que o significante diz “alto lá” ao gozo, ao mesmo tempo em que o produz. Dizendo de outro modo: o gozo, num interessante paradoxo, produz-se, no corpo biológico, pela intervenção legalizante, estruturante, mortificante do significante como elemento da estrutura simbólico-imaginária (tal estrutura é constitutiva da realidade, do Outro, da cultura):

significante se situa no nível da substância gozante [...] O significante é a causa do gozo” [logo a seguir, em aparente contradição, diz que:] “o significante é aquilo que faz alto lá ao gozo [...] O outro pôlo do significante, o sinal de pare, lá está, tão na origem quanto o pode estar o vocativo do comando (LACAN, 1985, p.36).

Será necessário, no entanto, alternar, mudar o tom do jogo, porque às vezes se torna impróprio que nos fixemos nessa cirurgia intelectual de partir Lacan em dois, uma vez que sabemos que este que é chamado de Lacan II não substitui, mas, no máximo, suprassume o primeiro. Isso quer

²⁸ Jacques-Alain Miller (2009) fala em três Lacans.

dizer que Lacan II, supera conservando, conserva superando o primeiro. No decorrer da montagem, desmontagem e remontagem do texto-puzzle, este que escrevo, poderá haver retornos ao tabuleiro do jogo de Lacan I e II²⁹, e novos abandonos.

[3.] O RETORNO DO AUTOR NÃO É UM RETORNO DO SENHOR À SUA PRÓPRIA CASA

A tese proposta consiste em afirmar que toda obra literária é *autobioficcional*. O termo *autobioficcional* me parece mais apropriado do que *autobiografia*, já que não é de um retorno do autor como unidade, como ego autotransparente, senhor e mestre de sua própria casa. Como diz Barthes, no prefácio de *Sade, Fourier, Loyola*:

El autor que vuelve no es evidentemente el que han identificado nossas instituciones (historia y enseñanza del la literatura, de la filosofía, discurso de la Iglesia); tampoco es el protagonista de una biografía. El autor que viene de su texto y va a nuestra vida no tiene unidad; es um simple plural de “encantos”, el soporte de algunos detalles tenues, fuente de una fuerte luz novelesca, un canto discontínuo de amenidad en el que leemos la muerte com más seguridad que en la epopeya de un destino; no es una persona (civil, moral), es un cuerpo (BARTHES, 1997, p. 14-15).

O que morre, o que goza é o corpo. Por analogia, proponho pensar que assim como a pulsão (FREUD, 1996b), a obra literária se origina no corpo. O que temos antes da obra? Temos a exigência do corpo³⁰, e no caso daquele “que escreve, que experimentou o gozo” de escrever (BARTHES, 2005, p.7), essa exigência parece ser experimentada como um

²⁹ Fallo de dois Lacans que são um, assim como falei de duas matérias que são uma e de dois *Lacans* que são *um* sem formar unidade: *um* descontínuo e sustentado por paradoxos e pela ausência de qualquer movimento sintético totalizador.

³⁰ Importante ressaltar que o corpo é, desde seus primórdios, afetado pela linguagem.

*isso tem de escrever, isso escreve, isso goza*³¹. Nesse sentido, importa lembrar que, no *Seminário 18*, Lacan afirma que “o escrito é o gozo” (2009, p.120), e o gozo avizinha da pulsão de morte, conforme articula o psicanalista francês no *Seminário 17*:

Leiam o que diz Freud sobre a resistência da vida para o Nirvana, como foi designada de outra maneira a pulsão de morte [...] Pois o caminho para a morte [...] nada mais é do que aquilo que se chama gozo (1992, p. 16).

Desse modo, retomo a citação de Barthes, supracitada, na qual encontra-se a ideia de que no autor (que retorna) lemos a morte. Aqui, torna-se fundamental trazer à cena a ideia freudiana (1997c) segundo a qual o corpo, antes de voltar ao inanimado, trilha certos caminhos, porque a pulsão sexual oferece resistências à morte, como diz Lacan: “[a pulsão sexual] é o conjunto de forças que resiste à morte” (LACAN, 1992, p. 16). A partir disso, penso que a escrita literária diz respeito ao gozo e à morte, isto é, ao real — “O real tem a ver com a escrita” (LACAN, p. 131). Em tal aspecto, a escrita literária é o modo como aquele que escreve e que experimentou o gozo da escrita responde ao real, ao trauma, ao corpo: o gozo da escrita funciona como resposta ao gozo real, brutal, fazendo uso de tal gozo. O autor não se cura de tal gozo (limítrofe com a morte), mas faz algum uso dele e, sobretudo, só sabe fazer algo com esse gozo mortífero fazendo obra, colocando-o, parcialmente, em obra.

Em “A Literatura e o direito à morte”, Blanchot diz que:

[...] uma vez a página escrita, está presente nessa página a pergunta que, talvez sem que ele o saiba, o escritor não cessou de se fazer enquanto escrevia: e agora, no meio da obra, [a pergunta está] esperando a abordagem de um leitor, [assim] repousa silenciosamente a mesma

³¹ Paráfrase da famosa afirmação de Lacan “Aonde isso fala, isso goza” (1985, p.156).

indagação, endereçada à linguagem, por trás do homem que escreve e lê, pela linguagem que se tornou literatura (BLANCHOT, 1997, p. 292).

A pergunta, a indagação referida por Blanchot, precede a obra enquanto “noite”, mas enquanto não é colocada em obra, essa noite — e o próprio escritor, uma vez que ele é quem faz a indagação — não passa “de nada trabalhando sobre nada”. Esse nada-indagação-noite terá de passar à presença ou à claridade da obra, de modo a fundar a questão que já existia e, em concomitância, fundar o autor que já estava lá, suspenso, em estado de nada trabalhando no nada. Transportando esse raciocínio de Blanchot para o universo de Lacan, poderia ser dito que aquilo que faz questão — a noite-nada em que se inclui questão e autor — é o real formulado que exige do homem alguma reação. O real como pura contingência é exigência de reação, e aquele que escreve, escreve porque, ao gozar com a linguagem, como no caso de Joyce, faz uso de alguns pedaços, de alguns caroços do real (LACAN, p. 119) — não se trata de conhecimento ou de representação do real, ou de um elixir da salvação, mas de fazer uso do real através de um certo estilo de apropriação da linguagem ofertada pela cultura, portanto, desta perspectiva, a obra pode ser pensada como algo situado na fronteira, no litoral entre gozo e cultura.

[4.] O QUE FAZER COM ESTE CORPO?

O que fazer com este corpo? Nessa pergunta ressoam indagações referentes à morte e ao gozo, isto é, ao real, afinal é o corpo que padece da

destinação compulsória de morrer e gozar. Ao contrário do corpo animal, indissociado e indissociável do meio em que habita (tão indissociável, que faz do verbo habitar um tanto quanto impróprio), entre o corpo humano e o seu meio (meio sempre cultural, no caso dos seres humanos), a relação pode ser definida como de distúrbio em mão dupla. Assim sendo, em sua dimensão de corpo que morre e de corpo que goza (radicalmente), acentua-se o fato de o corpo humano ser uma espécie de peça de quebra-cabeças pertencente a conjunto nenhum.

[5.] O OUTRO GOZO

O encontro com o imprevisto produz gozo³². Outro Gozo. Outro em relação à linguagem — de modo análogo, a morte é o Outro radical em relação às leis simbólicas. Trata-se, assim, do Gozo alteritário no que diz respeito à estrutura significante-imaginária de que é tecida a cultura. Enfim, alteritário em relação ao Outro simbólico, uma vez que no campo deste, o gozo é gozo legalizado, obediente às leis significantes, gozo sexual, regido pela presença/ausência simbólica do falo e pela lógica da sexuação. Na esfera do gozo legalizado, o Gozo feminino (Outro Gozo) só se escreve como ausência do masculino, do falo (ou seja, não se escreve). Uma coisa

³² E o encontro imprevisto, traumático, devastador e fundador do sujeito e do gozo parece ser, em Lacan, o encontro entre corpo e linguagem, entre corpo e cultura. A questão de quando se dá esse encontro, daria uma outra tese, talvez não de orientação lacaniana, na medida em que Lacan não costuma ser autor de “quandos”, tendendo a privilegiar um modo de pensar as coisas pela via da, digamos, sincronicidade retroativa.

que se escreve ausentando-se. Uma coisa que se escreve na medida em que um significante se coloca no lugar de sua ausência.

Os termos lacanianos referidos acima, parecem se organizar, no *Seminário 20*, num tipo de relação (não total) de equivalência: Outro Gozo, Gozo feminino, Gozo do corpo, Gozo do Ser e, ainda, a mulher, ser vivo, corpo vivo. Todos esses termos apontam, de certo modo, para o Gozo, Gozo real, não regulado pelo Simbólico, para aquilo que, do corpo, restou não regulado, não legalizado, não mortificado, enfim, não empacotado em conceitos pelo simbólico-imaginário. Esses termos, portanto, apontam para o real, para aquilo que não se escreve, mas que pode ter sua ausência escrita por um significante, um significante da ausência. Tal significante teria, de modo mais rigoroso, o estatuto de letra e não de significante como elemento da linguagem.

Em um de seus muitos momentos lapidares, adverte-nos Lacan (1985, p.10) de que a linguagem não é o Ser falante, a linguagem não é o Ser vivo. Há nessa afirmação lapidar, a clara necessidade de contrastar, mais do que isso de opor linguagem (estrutura significante) e Ser falante (corpo vivo), mas tal movimento busca, na verdade, demonstrar que o Lacan do puro sujeito do significante é, para ele mesmo, definitivamente insustentável. Se, por um lado, no Direito, os códigos tornam manifesta a linguagem como estrutura significante, legalizadora do corpo vivo do ser falante, por outro, e ele nos mostra

que, desde já nas formulações do objeto a (sobretudo a partir dos Seminários 10 e 11) e, antes disso, nas formulações sobre das Ding, o corpo vivo do ser falante é coisa que não se reduz à legalização significante. Pelo contrário, a incidência da operação significante que institui a lei, institui também certa desregulação do corpo vivo, ou seja, gozo. Isso fica muitíssimo claro, no trecho aqui já citado, no qual Lacan evidencia a simultaneidade entre a incidência da lei através do significante e o ‘nascimento’ do gozo:

“significante se situa no nível da substância gozante [...] O significante é a causa do gozo” [logo a seguir, em aparente contradição, diz que:] “o significante é aquilo que faz alto lá ao gozo [...] O outro pólo do significante, o sinal de pare, lá está, tão na origem quanto o pode estar o vocativo do comando” (LACAN, 1985, p.36).

Desse modo, Lacan explicita que, ao contrário do que elaborou em seu seminário sobre a ética, a transgressão não é condição exclusiva para o gozo. Goza-se de qualquer modo, “o sinal de pare”, o “alto lá”, a lei já comporta gozo. O gozo é um imperativo. Numa perspectiva diferente, isso já estava posto no Seminário 11, com os conceitos de alienação e separação. O que resulta da operação de alienação do sujeito no Outro da linguagem, é justamente a simultânea legalização do corpo e a produção de restos, de ilhas de gozo (objetos a) no oceano do corpo invadido e estruturado pelo significante.

O corpo vivo, portanto, é o-que-da-pulsão-não-se-significantiza — aqui, outro paradoxo, caso consideremos que isso que da pulsão não se

empalavra é a pulsão de morte (toda pulsão é pulsão de morte, em última instância, conforme já lembramos, com Freud, na nota 1), o que nos leva a concluir que o corpo vivo, o corpo gozoso, é o que do corpo funciona sob o regime da pulsão de morte. E, mais, que o que Lacan aponta como mortificado no corpo, é aquilo que, do corpo, está regulado pela sexualidade instaurada pelo registro Simbólico e que, em termos freudianos, estaria do lado de Eros, da pulsão de vida.

Não é nada fácil formular e sintetizar as relações exclusivas e inclusivas, postas no Seminário 20, entre linguagem (campo do gozo sexual) e o campo do Outro Gozo. É algo semelhante a lidar com a fechadura de combinação de um cofre, sem que haja um código correto de abertura. É preciso inventar um código que promova aberturas, entradas. Inventar a partir de peças dadas e de combinações apenas sugeridas. Continuemos a girar o botão de combinação do cofre...

Como já foi dito: de um lado, há o corpo vivo e seu gozo fora da lei, do outro, o Simbólico e suas leis. Para falar do contraste entre o Outro gozo e as leis do Simbólico, Lacan utiliza-se do Direito, campo em que se explicita a dimensão legalizante do Simbólico. O Direito fala do Gozo, fala da contenção do Gozo pela linguagem. O Gozo, definido como o que não serve para nada, deve ser contido em usufruto. O usufruto está no campo do útil, do utilizável, do razoável, devemos gozar, mas desde que não seja demais,

devemos gozar em cotas. O gozo-usufruto está no registro do princípio de prazer/realidade, um gozo que contrasta com a pulsão de morte, uma vez que esta — equivalente ao que, no corpo, não se deixa significantizar, o Gozo — visa outra coisa, visa o grau zero das tensões do corpo e do psiquismo, visa a morte.

A função do direito, portanto, coincide com a função da linguagem, no sentido estrutural: repartir, distribuir, equacionar o Gozo. Convém apontar que é essa, também, a função do aparelho psíquico freudiano: repartir, distribuir a pulsão, retirando-a, em parte, de sua radicalidade sem lei.

Em decorrência do que venho argumentando, a Vida encontra-se no fio limítrofe de conexão e desconexão simultânea entre o que do corpo se reparte em significantes legalizadores e o que do corpo não quer nada menos do que o Gozo do corpo por inteiro, o Gozo Uno (LACAN, 1985).

Pois bem, outro giro: o Direito não é o dever, o imperativo. O Direito não é a lei louca superegóica: o “superego é imperativo do gozo — Goza” (LACAN, 1985, p.11). O Outro Gozo, sim, é um Gozo louco, sem lei. O Superego, pois, está no registro de um Gozo irrestrito, que inclui até mesmo o Gozo com o não gozar e que inclui, ainda, o Gozo causado pelo sofrimento. O Superego é, digamos, pulsional, gozoso. Percebe-se, assim, que o conceito de superego enfatiza a limitação da via argumentativa que ora assumo, a fim de melhor me orientar na cartografia um tanto rizomática de Jacques Lacan, via argumentativa que consiste da persistente operação

divisória de traçar linhas divisórias binárias³³, entre a linguagem e o corpo, por exemplo. O conceito de superego enfatiza que o Outro é pulsional, gozoso, e não poderia ser de outro modo, como poderia haver Outro — estruturas de linguagem — sem abertura para os corpos vivos, ou seja, para o gozo e a pulsão?

A bem da verdade, o correlativo disso é notar que o psiquismo é todo ele pulsional. Nessa perspectiva, comprehende-se que, uma vez que a pulsionalidade do psiquismo não se restringe ao superego, torna-se insustentável pensar em um psiquismo por aí (“por si só cidadão”, dira Guimarães Rosa), sem a sustentação da substância gozante, do corpo (as estruturas andam pela rua³⁴). Não há psiquismo sem Gozo, nem Gozo sem psiquismo, assim como a linguagem como estrutura — a língua³⁵ — não existe sem o gozo, sem seres vivos, falantes. Lacan deixa claro sua posição quanto a isso quando diz que, quanto à

língua que efetivamente falamos [...] no final das contas, criamos essa língua. Isso não está reservado às frases em que a língua se cria. Criamos uma língua na medida em que a todo instante damos um sentido, uma mãozinha, sem isso a língua não seria viva. Ela é viva porque a criamos a cada instante (LACAN, 2007, p. 129).

³³ Difícil não fazer uso dessas operações de binariedade, uma vez que estamos dentro da linguagem, e a linguagem se funda numa mínima diferença binária: um sinal de + e um sinal de - que seja.

³⁴ “Um dos grafites mais conhecidos dos muros de Paris em 1968 era: ‘As estruturas não andam pelas ruas!’. Isto é, não se podem explicar as grandes manifestações de estudantes e trabalhadores do Maio de 68 como determinadas pelas mudanças estruturais na sociedade. Mas, segundo Jacques Lacan, foi exatamente isso o que aconteceu em 1968: as estruturas saíram às ruas” (ŽIŽEK, 2012).

³⁵ Na acepção de Saussure, a língua é a linguagem como estrutura, Lacan não raro usará o termo nessa acepção.

[6.] O CORPO DAQUELE QUE ESCREVE

Se a pulsão se origina no corpo, colocando psiquismo e cultura para trabalhar, a fim de obter objetos de satisfação, então, por que o objeto estético, uma obra literária, por exemplo, teria outra origem, outra causa? Essa causação pulsional, ao que me parece, já é suficiente para se considerar, muito seriamente, a possibilidade da obra literária como autobiografia, como exigência de trabalho, de invenção, por parte do corpo daquele que escreve.

[7.] A OUTRA DIMENSÃO DA LINGUAGEM OU A LINGUAGEM COMO INUTILEZA

Se há um valor de uso na linguagem, há uma linguagem utensílio: linguagem-tecido da lei simbólica, do Outro. A linguagem em seu estatuto de letrescrita é outra coisa, coisa do corpo, ou ainda, coisa do litoral (LACAN, 2009) entre o corpo e o Outro simbólico.

O percurso de Jacques Lacan, partindo das estruturas significantes e aportando na letrescrita, poderia ser definido como uma travessia da perspectiva a linguagem utilitária para a linguagem como inutileza. Se, por exemplo, no Seminário 5, ele está mais interessado na linguagem como utensílio da lei e a abordará com esquemas comunicacionais (o grafo do desejo não deixa de ser um), no Seminário 20, ele quer saber da linguagem devota do Gozo, da linguagem em seu aspecto de desutensílio, como o que não serve para nada, ou, o que dá no mesmo, só serve ao Gozo.

No aspecto de desutensílio, a linguagem é revestida de outros nomes: *lalangue*, letra, traço, escrita. Esses novos nomes comportam sentidos não-fechados, limítrofes (entre eles), às vezes divergentes, mas que possuem algo em comum: apontam a prevalência da materialidade e de uma espécie de a-estruturalidade (originária?, pouco importa) no coração daquilo que entendemos como linguagem-estrutura. Uma materialidade-corpo, pois que, antes de entrar na linguagem simbólico-imaginária, a criança experimenta — a partir e dentro da língua-estrutura — *lalangue*, a língua como fonema, letra aérea, traço que se escreve, escrita em seu corpo: coisa que entra pelos ouvidos como pura materialidade e sai pela boca, como efeito de um trabalho da noite-interior do corpo sobre o ar, imprimindo-lhe a conversão em sons escandidos pelo ritmo dessa mesma noite.

O que tento destacar é a ideia de que parece haver uma coalescência originária entre a materialidade da letra e materialidade gozosa do corpo. Não parece ser a leitura mais adequada uma que consista em estabelecer quaisquer tipos de relação de anterioridade entre letra que se inscreve no corpo e a desregulação do corpo, o gozo. Também não há anterioridade entre escrita, de um lado e, do outro, língua ou linguagem como estrutura.

O Simbólico está, pois, entranhado da constelação louca desses sons-letras que se originam e que retornam inscrevendo, no corpo, vazios de sentido permanentes, que resistirão à mortificação/legalização do Gozo do

corpo — legalização que converte o Gozo do corpo em gozo sexual ou gozo simbólico-imaginário.

Desse modo, chamo a atenção para o fato de que a relação sexual, que Lacan (1985) diz não existir, não existe no nível simbólico, pois não há fórmula, não há articulação significante que possa inscrever no simbólico e no psiquismo a relação sexual, uma vez que não há significante capaz de produzir inscrição do feminino, do Gozo Feminino enquanto tal. Dizer que o significante não é capaz de inscrever o Gozo feminino equivale a dizer que não é possível produzir um conceito, uma generalização categórica do Gozo feminino.

Portanto, se o Simbólico é sexual é porque, por meio de suas matrizes, de suas leis, produz-se algo que se apresenta no lugar da ausência daquilo que poderia dar existência à relação sexual, ou seja, uma construção significante que apreendesse em conceito o feminino e o seu Gozo constitutivo.

Parece-me importante insistir na concepção de que a escrita da letra, de que da letraescrita não cabe falar como uma anterioridade à linguagem estrutural, uma vez que a experiência da criança com *lalangue*³⁶, com a letrescrita em seu corpo, não existe sem a tal linguagem estrutural. Logo, a letrescrita, ao que me parece, pretende apontar uma dimensão da

³⁶ Uma possibilidade de leitura e síntese: com os termos letra e escrita em Lacan aponta uma dimensão de gozo, uma dimensão pulsional da linguagem, sem excluir a dimensão estrutural da linguagem. Com o termo *lalangue*, Lacan parece localizar, destacar, exclusivamente, a dimensão a-estrutural da linguagem, a lalação sonora, material, primitiva, que está na base de toda linguagem verbal. Cito Lacan (1985, p.137-138): “O que eu adiantava, ao escrever *lalangue* numa só palavra, era mesmo aquilo pelo que eu me distingo do estruturalismo [...]”

linguagem simultânea à linguagem estrutural. Assim, posso dizer que a linguagem é, paradoxalmente, estrutura e elementos soltos, matéria pura e máquina geradora de possibilidades de representação e de sentido.

Então, é como consequência de dar primazia ao real³⁷, que Lacan forja os termos letra e escrita como algo que bordeja a móvel limitrofia entre gozo e significantes. Um significante possui uma identidade relativa que se constitui pela via da negatividade: um significante se define por sua diferença relativa a todos os outros significantes de uma língua. A letra, por outro lado, é diferença pura, sua identidade é positiva, a letra se define por sua literalidade: a letra é igual a si mesma, não produz sentido, produz ondas. A escrita, quando aparece na obra de Lacan em definições como “o escrito é o gozo” (2009, p.120), parece-me autorizar a pensá-la no mesmo estatuto da letra.

Seguindo a girar a o eixo do botão de combinação do cofre lacaniano, reelaborando o mesmo em modificações que me parecem importantes, relembremos que, acompanhando as formulações de Saussure, Lacan define o significante pela via de uma identidade negativa: um significante se define pela sua diferença em relação a todos os outros significantes de uma língua (trata-se de uma identidade apoiada numa diferença relativa). Ou seja, um significante depende do conjunto, do sistema, da estrutura de uma língua. Outra definição do significante dada por Lacan, e que se articula à primeira: o significante é aquilo que representa o sujeito para outro

³⁷ A partir, sobretudo, do Seminário 20.

significante. De acordo com essa definição, haveria uma coincidência entre significado, sujeito e desejo, todos esses termos definidos por serem efeitos da articulação de significantes.

A dimensão da letra (da letrescrita) aponta para uma noção de diferença absoluta, isto é, a letra é idêntica a si mesma — por isso, literal (paradoxo: a diferença absoluta coincide com a identidade da letra com si mesma). É interessante notar que a literalidade, de certo modo, já esteja presente, implicitamente, no Lacan da prevalência do Simbólico, que se apóia, de modo considerável, na teoria de Jakobson. Jakobson define a função poética como literalidade da linguagem, ou seja, a linguagem alcança o estatuto poético quando o enunciado ganha autonomia do código (Outro), redobrando-se, referindo-se a si mesma, o que corresponde à literalidade e, portanto, à tendência a uma desutilidade comunicativa.

A letrescrita, então, não visa negar a dimensão estrutural, dimensão enfatizada por João Cabral de Melo Neto ao dizer que a palavra é mineral:

São minerais
as flores e as plantas,
as frutas, os bichos
quando em estado de palavra
(NETO, p. 63, 1997).

Sim, as palavras (os significantes) são minerais, são átomos, atómos trabalhando e sendo trabalhados. No entanto, são átomos que sangram, as palavras, os significantes. O registro da letrescrita coaduna-se à dimensão da linguagem composta de átomos que sangram, de minérios nervurais que tridimensionam os trilhos metafórico-metonímicos da

linguagem — que seja para ir ao mercado ou que seja para fazer tese ou para fazer o “bom dia” ou para fazer ressoar algo do real. Ou seja, a letrescrita parece-me apontar essa dimensão da linguagem, que não descarta a face minério-estrutural da palavra, do significante, e não a nega na medida em que Lacan afirma que o gozo — excesso, aquilo que escapa das leis estruturais e estruturantes — se produz justamente no encontro entre significante e corpo.

O significante, como portador das leis estruturantes do simbólico, ao barrar, ao produzir barragens (trilhamentos) no corpo, desnaturaliza-o, resultando disso um corpo que, em parte, se torna regulado pelo simbólico (pelas leis da cultura) — em parte, apenas, porque resta uma dimensão do corpo que, justamente, escapa à regulação do simbólico sem, no entanto, permanecer obediente às leis naturais.

Tendo em vista o que foi articulado até aqui, pode-se levantar a hipótese do corpo como problema, como fonte de perturbação que exige resposta, o corpo como o real que exige um sintoma, o corpo como exigência pulsional, exigência de gozo, exigência de um psiquismo e de uma cultura vivos, gozantes. Há como não querer saber de nada disso (LACAN, 1985, p.9), mas não há como não fazer nada disso. Fazer cultura é fazer algo disso, fazer barbárie é fazer algo disso mas não parece ser a melhor opção. Falemos da sublimação, uma saída³⁸ que nos parece melhor. Será que, ao sublimar, fazendo obra, o que o autor produz é um objeto que adequa a pulsão à cultura?

³⁸ E, por vezes, o desejo de produzir cultura produz, ao invés, barbárie. Citemos o exemplo de Jack Torrance, o protagonista do filme *O Iluminado*, de Stanley Kubrick, vivido por Jack Nicholson, se isola em uma casa para produzir cultura — escrever um livro — e produz barbárie.

Não, pois se assim fosse, o desejo de Joyce — de que sua obra ocupasse os críticos durante, pelo menos, duzentos anos — teria se esfumado há tempos, mas o que vemos é tal desejo trilhando um caminho, vigorosamente, dando-nos a impressão, inequívoca, de que duzentos anos serão pouco para que a cultura metabolize a obra joyceana o suficiente para que ela não seja uma questão sempre a produzir restos.

[8.] A ESCRITA LITERÁRIA É AUTOBIOFICCIONAL

A pulsionalidade da linguagem, o gozo da palavra, o corpolinguagem — são muitos os termos que se pode forjar ou tomar de empréstimo a fim de dar um chão para ao que penso ser uma autobioficção. Autobioficção, termo forjado a fim de formular minha hipótese-chave, a qual consiste da afirmação de que todo texto literário é autobioficcional. Autobioficcional aponta para o autor no texto, isso na medida em que o texto literário é o seu sinthoma, sua resposta ao real — ao mesmo tempo em que é um saber-fazer com o sinthoma³⁹. Roland Barthes, o mesmo que escreveu sobre a morte do autor, oferece algum suporte para esclarecer essa perspectiva que apresento. Aqui, torna-se pertinente citar a barthesiana Leyla Perrone-Moisés, destacando o movimento da teoria barthesiana de, em curto prazo,

³⁹ No Seminário 23, Lacan afirma que o sinthoma é uma resposta ao real, afirma ainda que a escrita de Joyce é sinthomática e, simultaneamente, diz que foi “por esse artifício da escrita” que Joyce pôde fazer suplência ao nome-do-pai (pai-versão), isto é, pela escrita é que ele pôde produzir *savoir-faire*. *Savoir-faire* que aparece como equivalente ao sinthoma (LACAN, p.122). Reorganizemos: então o sinthoma equivale a um *savoir-faire* com o real. No entanto, na página 135, Lacan diz que “o sinthoma é considerado equivalente do real” (p. 135). É partir desse paradoxo que proponho a leitura do sinthoma possuindo o duplo estatuto de sinthoma-real e de sinthoma como já sendo um *savoir-faire* com o real.

deixar a tese da morte do autor e afirmar o retorno deste, retorno que não implica em retorno de exatamente o mesmo:

Assim, apenas três anos depois de seu polêmico artigo “A morte do autor” (1968), Barthes propôs um modo de o recuperar. No prefácio de *Sade, Fourier, Loyola*, ele diz que [...] “O autor que volta — diz ele — não é certamente aquele que foi identificado por nossas instituições (história e ensino da literatura, da filosofia, discurso da Igreja) [...] (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 200).

Por conseguinte, a autobioficcionalidade não tem compromisso com factualidades, no máximo, teria com a verossimilhança, com a ressalva de que somente no caso de compreendermos verossimilhança não como aquilo que não aconteceu mas que seria possível de acontecer empiricamente, e sim como algo possível de acontecer segundo uma estrutura ou uma lógica ficcional, como no caso da personagem Remédios, a Bela, de Cem anos de solidão, que, considerando o universo instituído por Gabriel García Márquez (2006), ascende aos céus, quase como uma consequência inevitável do seu lugar dentro do mundo instaurado na obra. De modo que, repito, a biografia como peripécia da vida do autor não interessa ao campo da autobioficcionalidade. O autobiográfico interessa, aqui, somente no sentido sugerido por Amós Oz:

Tudo é autobiográfico: se um dia eu escrever uma história sobre o caso de amor entre madre Teresa e Abba Eban, com certeza vai ser uma história autobiográfica [...] O mau leitor quer sempre saber, e rápido, “o que realmente aconteceu”, qual é a história que está por trás, do que realmente se trata, quem está contra, quem está contra quem, quem afinal transou com quem (OZ, 2007, p. 40).

Portanto, não se trata do ‘bio’ encarcerado no acontecido (fosse esse o sentido da autobioficção, estaria defendendo aqui a ideia abominável de que obras literárias não passam de versões sofisticadas da revista *Caras*). O que não acontece, acontece; a contingência, o real está à espreita, e a qualquer momento desmonta a lógica do necessário e do impossível. A autobioficcionalidade é uma ficção do corpo, ficção como escrita do corpo, escrita do corpo como escrita que tem como causa o Gozo, as modalidades de Gozo desse corpo. O Gozo do corpo é causa da obra, disso decorre sua autobioficcionalidade.

Ao dizer que todo texto literário é autobioficcional, pretendo fazer notar que todo texto literário é um modo, apropriando-me do título de Nabokov, de colocar *a pessoa em questão*. Para ser mais preciso, todo texto literário é autobioficcional porque, invariavelmente, é um modo de quem escreve, ser colocado em questão pela escrita, em questão-escrita. Dito de outro modo, na escrita, através da escrita, o *parlêtre* coloca-se em questão, isso, repito, na medida em que a escrita literária é sinthomática, é reação ao real⁴⁰.

Pois bem, para que o *parlêtre* se coloque em questão é inevitável mobilizar significantes, mobilizar significantes dos quais se aproprie e que

⁴⁰ Lacan (2007, p.128) afirma que a invenção do real é o seu sinthoma como reação ao encontro traumático com Freud. No entanto, a meu ver, parece-me mais coerente pensar que a obra de Lacan oscila entre o duplo estatuto de sinthoma (como resposta ao real) e de *savoir-faire* com o sinthoma. A partir disso, propus ser a escrita literária resposta, reação ao real e, portanto, escrita sinthomática em simultaneamente, *savoir-faire* com o sinthoma — e nesse ponto paradoxal estaria o sentido da autobioficcionalidade de uma obra.

se apropriem dele (uma espécie de fagocitose de mão dupla), configurando precária e provisoriamente uma coisa à qual possa atribuir o pronome eu. É inevitável mobilizar significantes, constituindo uma escrita como resposta, como reação ao real, ou seja, a escrita oscila entre o duplo estatuto de sinthoma e de um saber-fazer com o sinthoma.

Tais significantes estão infeccionados, infectados por meus modos de gozo, e precisarei descobrir margens de manobra, modos de usar tais significantes a fim de estruturar algo que chamarei de ensaio, de romance, de conto, de poema, ou de qualquer outro nome utilizado para designar gêneros, ou interstícios de gêneros literários. Terei de manobrar tais significantes, pois estou aqui também a ensaiar arranjos de lidar com o real, e com o real cada um se vira como pode, por isso, Lacan afirma que “Reducir essa resposta [ao real] a ser sinthomática é também reduzir toda invenção ao sinthoma” (2007, p.128).

Então que, ao escrever tentando inventar resposta ao real, autoficciono-me, autoficciono a vida (que para Lacan é Gozo), para constituir algum outro, para tramitar as minhas ranhuras e rumores até uma pátria (Joyce inventou uma Irlanda) que me seja estranha e me ensine a morrer. O movimento autoficcional implica em ser menos eu para morrer menos. Ser outros para viver mais — vidas em simultaneidade. Escrever para se livrar da tirania de ser eu, para atravessar fantasmas, fazendo deles, outros, e, a partir disso, bordejar a região limítrofe entre o significante

e o Gozo real: elevar o significante à dignidade de letra e de escrita, de letrescrita.

[9.] AUTOR COMO PRINCÍPIO ORGANIZADOR DO TEXTO OU O HOMEM SEM CORPO

Pensar que o autor é exclusivamente um princípio organizador do texto é necessário se alguém opta por uma abordagem do texto a partir de uma perspectiva estruturalista — uma posição radicalmente estruturalista, digamos. Em tal perspectiva, supõe-se que o autor, ao jogar o seu puzzle languageiro, joga-o desrido de seu corpo, apartado de sua bio-grafia, desafetado. O autor seria, assim, um princípio organizador organizando um castelo de significantes puros⁴¹.

Manejar significantes puros equivale a manejar números. No entanto, se quase não existe a fria prosa, como afirma Lyotard (1979), é porque há uma outra dimensão da linguagem⁴² que opera, em simultaneidade com a dimensão dos significantes, do Simbólico, da linguagem como estrutura: é a dimensão da letra e da escrita, do gozo presente na linguagem e sem o qual não se forja nenhuma escrita literária.

⁴¹ No filme *Asas do desejo*, de Win Wenders, o anjo Daniel vaga sobre a Terra e se angustia por não ter um corpo, por ser só pensamento, puros significantes em articulação, o eu cartesiano. O anjo Daniel de Win Wenders teria pavor dos estruturalistas, também não se agradaria da teoria lacaniana do sujeito e do desejo como negatividades puras.

⁴² Rego (2006, p.183) mostra que, já no Seminário 9, Lacan afirma a escrita como uma função latente da linguagem.

Significante/estrutura e letra/escrita. Sujeito-sem-corpo e *parlêtre*.

Parlêtre é, digamos, um sujeito que resulta tanto das operações estruturais-significantes quanto da pulsionalidade, do gozo do corpo. O *parlêtre* escreve-se com palavras e com o corpo, caligrafa-se. A letrescrita são os rastros sinthomáticos do *parlêtre*.

Uma vez consideradas a dimensão do *parlêtre* e do sinthoma, penso ser difícil, senão impossível, conformar o pensamento à redução do autor a, estritamente, um princípio organizador do texto, excluindo o real do corpo (gozo e morte) como causa e como tecido da escrita literária.

[10.] AUTOBIOFICÇÃO E ALTERIDADE

Se ouso dizer que toda escrita literária é autobiográfica, devo deixar claro que o prefixo *auto* se refere a *algo* que suprassume a ideia de eu imaginário e, também, a de um sujeito somente resultante de operações estruturais-significantes, esse *algo* é o *parlêtre*. Entendo a escrita, conforme Lacan a aborda a partir do Seminário 20, como linguagem que inclui o corpo, na medida em que é afetada pelo Real do gozo, pelo Outro gozo.

Por consequência, parece-me coerente conduzir a investigação da minha hipótese sobre a escrita literária sem tentar mascarar a implicação do sujeitocorpo, do *parlêtre*. Eutro estou-está implicado até o último fio do cabelo em tal investigação. Explicitar isso, por exemplo utilizando o pronome eu, é uma tentativa de ser menos eu, de ser menos egóico. Ser menos

egóico mediante a colocação da pessoa em questão⁴³, das questões da pessoa — pessoa-em-questão poderia ser, também, parece-me, um bom equivalente para *parlêtre*. Trata-se de uma estratégia Bertoniana.

Refiro-me ao escritor italiano Giuseppe Berto, que afirma em seu romance *O mal obscuro*, assumido por ele como relato de sua análise pessoal. Em uma nota que precede o início da narrativa (ou que talvez seja o verdadeiro princípio dela), Berto afirma que todo escritor é autobiográfico, mas que o escritor “o é um pouco menos quando escreve sobre si mesmo, isto é, quando se propõe mais abertamente o tema da autobiografia”. Isso porque o gosto de narrar pode “levar a uma maliciosa deformação dos fatos e das pessoas” (1995, p. 6).

Entendo o que Berto diz, da seguinte forma: assumir a autobiografia é uma estratégia para se escapar da autobiografia factual, egóica, e escapar da autobiografia é uma tentativa de escapar de si mesmo, do si mesmo imaginário, digamos, egóico, fundando, um eu-outro, um eutro, um eu alteritário. O gosto de narrar, o gozo da busca formal possibilita que se escape do magnetismo egóico, maliciosamente deformando possíveis completudes imaginárias, possíveis paraísos perdidos.

Proponho uma analogia (resguardando a diferença que está sempre presente em todo procedimento analógico), entre o que diz Berto e o procedimento que adoto neste ensaio e em toda a tese, de explicitar minha implicação pessoal no tema, e tal analogia consiste nisso: assim como Berto afirma que o escritor só escapa — parcialmente e talvez — da autobiografia, no sentido de escapar do eu imaginário, quando se propõe a fazer uma

⁴³ Evidentemente, que não há controle sobre isso, nem se trata de controle, mas de uma tentativa, de uma aposta, de um risco.

autobiografia; somente assim, talvez possa-se lograr rasgar o eu imaginário, tomando distância das fantasias narcísicas de completude (como por exemplo: esgotar um campo, um tema, um assunto, comprovar ou refutar minha tese, completamente). Por isso, o desejo e a escolha de explicitar a minha implicação pessoal no tema tratado. Não se trata de buscar uma assepsia do imaginário, dos resquícios narcísicos presentes em toda produção humana, mas de buscar a alteridade, no mesmo sentido que há uma busca da alteridade no que chamei de *autobioficação*, na medida em que se busca colocar em questão, por meio da escrita, essa dimensão alteritária do parlêtre, alteritária com relação ao eu narcísico e com relação ao sujeito do inconsciente.

No Seminário 23, um seminário joyceano, Lacan apresenta uma ideia provocadora e que vem a calhar aqui: o psicanalista francês afirma que por meio de um “artifício de escrita [...] no caso Joyce, não enoda borromeanamente o imaginário ao que faz cadeia com o real e o inconsciente” (p.148). Prossegue, duas páginas depois, “graças à falha [a de um imaginário que não acontece] “o inconsciente está ligado ao real” (p. 150). Não é de pouca importância lembrar que *Um retrato do artista quando jovem* é o resultado de um “ensaio autobiográfico” anterior (que Joyce intitulou simplesmente de “O retrato de um artista”) e que o próprio autor afirmou visar, por meio de sua escrita “recriar a vida” (JOYCE *apud* Bernardina, 2006, p.10). Nessa via, o último capítulo do seminário sobre Joyce, Lacan diz que “As pessoas escrevem suas recordações [...] Isso tem consequências. É a passagem de uma escrita para outra escrita” (LACAN, 2007, p.143).

[11.] ESCREVO POR CAUSA DOS IMPREVISTOS QUE ME ENCONTRAM

Quando se diz, não se sabe o que se diz. Depois que se diz, às vezes, entendemos um pouco. Falamos para humanizar o silêncio da carne, repartir. Falamos para dar rede a essa explosão que nos habita, e que Freud chamou de pulsão de morte, e que Lacan chamou de Gozo, de Outro Gozo — ou Gozo do Corpo, ou, ainda, Gozo do Ser.

Escrevo o que aqui escrevo, porque sob o espanto permanente da morte, grafada em mim em 1987. Em 1987, eu, então, com 12 anos, em Goiânia, vivenciei, fiz parte da paranoia desencadeada pelo acidente com o Césio 137. Há uma cena, em especial, que marca o modo como a morte, a partir de então, ficou *inscrita* em mim: a mão queimada, vazada, da menina Leide das Neves e, ao seu redor, no quarto do Hospital Naval, no Rio de Janeiro, uma profusão de bonecas e flores que as pessoas doavam e que, na época, para mim, parecia um modo de as pessoas a enterrarem viva.

Em reação a isso, em parte, sintomatizei isso?, construi fantasias disso? Escrevo a partir disso? Talvez fosse melhor dizer: fui sintomatizado e fantasiado por isso. Talvez tenha sido uma ‘escolha forçada’ — se é que existe outro tipo de escolha — colocar isso em obra, o que resultou na prosa e na poesia que compõem os capítulos precedentes desta tese. Em parte, por outra parte, sem colocar em obra, tentando não deixar que sintoma e fantasia se apoderem completamente do texto, escrevo isto, este ensaio que, menos performático, mas sem deixar de sê-lo, assuma a perspectiva

de algum distanciamento do trauma (dos?) que o desencadeou (ele, o texto), podendo eu, assim, fazer um esforço de reflexão, sem ilusão de fria prosa, que constitua um mapa mais geral que componha este percurso que visa dar consistência à hipótese de que toda escrita literária é autobiográfica.

Se for assim, escrevo por causa dos imprevistos que me encontram, que me desorganizam e me obrigam a uma desorganização-reorganização, a uma des-reorganização... Escrevo o que escrevo, agora, também porque houve um outro imprevisto (menos, mas também traumático), numa tarde em Goiânia, há dez anos, quando abri o livro *Mais, Ainda*. O céu nem azul e, logo no primeiro parágrafo, ouço Lacan dizer: “percebi que o que consistia meu caminhar era da ordem do não quero saber nada disso” (1985, p.9).

Este, no entanto, foi apenas parte do giro traumático, que se efetivou ao saber que o “disso” a que ele se refere é o Gozo, o que ele chama, então, de Outro gozo, um Gozo do corpo, de todo o corpo, diferente do gozo sexual, mapeado, mapeável. Outro gozo que não é fora da linguagem, mas dentro-fora: extimidade. Ao saber, ainda, que o tal Outro Gozo se refere a uma coisa que Lacan nomeou de real, e que, com o real do Gozo, Lacan nos aponta, em diálogo com Freud, que o paroxismo da vida, o Gozo e sua voltagem absoluta, coincide com a morte. O giro do trauma, ou sua temporalidade torcida sobre si, produziu seus efeitos, nesse caso, ao descobrir que o *Encore* da vida é, também, desejo radical, desejo que, longe

do ziguezaguear deslizante por muitos objetos, se constitui como desejo de morte. Ou seja: opera em nós, em mim, um desejo imperativo de morrer.

Morte, então, parece ser a palavra chave entre o evento *Mais, Ainda* e o evento *Césio, Leide*, os quais, em tempos diferentes se alinhavaram num mesmo destino-origem, ou causa da questão do atravessamento, irrevogável, da autobiografia na escrita literária. O trauma, e me parece que o próprio encontro com a linguagem, portadora de nossa mortalidade, já é em si traumático, o trauma, o encontro com o real produz as ondas que colocam em movimento a mão que escreve. Não por acaso, agora, parafraseio Lacan, para afirmar que a escrita literária se organiza em torno do real, do trauma, do Gozo real, enfim.

Não sabia, eu também não queria saber de nada disso, até abrir Lacan, até abrir o seu *Mais, Ainda*, ou melhor, até que o seu *Mais, Ainda* me abrisse: Leide e suas mãos, Lacan e seu *Mais, Ainda*, dois encontros que estão na fundação deste texto.

[12.] O CORPO É O PONTO-EXTIMIDADE DA CULTURA

Se quer saber de seu mundo íntimo, olhe para fora. Se quer saber do mundo exterior, olhe para dentro. Depois faça tudo ao contrário, porque as coisas não estão nem dentro nem fora, isto é, estão dentro e estão fora, dentro-fora. Meditação não leva a uma verdade essencial, porque *essencial*

é uma palavra para designar um sonho de estabilidade transcendente, ou imanente (este último caso é o dos estruturalistas⁴⁴).

Olho para fora, palavras me pronunciam. Há uma tentativa de me impor isso, um eu, um centro, um nome, uma tramitação química que explique a minha recusa em ser um eu, em me comunicar harmoniosamente com um outro. Pertenço mais às fraturas do que a qualquer sonho de juntura, e a razão com que tento fundar minha loucura particular é mais fluida do que qualquer desses sóis que vertebram o sonho do eu da casa, o sonho de ir sendo, o sonho concreto de saber-se-agora dividido em pensamento e carne, o pensamento agulhando a carne, a carne agulhando o pensamento. Carne e pensamento gozam nessa mútua perturbação: carnepensamento. Ou, ainda, um tipo de pensamento sensório, que poderia ser definido nos termos de Deleuze e Guatarri:

arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afeto das afecções, como passagem de um estado a um outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações (1992, p. 217).

⁴⁴ O seguinte trecho da tese de Wilton Cardoso Moreira, na qual ele cria o conceito de lira imanente, é bastante esclarecedor a esse respeito:

“Os movimentos de superfície numa estrutura são movimentos de transformações que geram variedades de formas e matérias. São metamorfoses disseminativas que dão a uma estrutura a aparência de várias. Ao se descobrir o fundamento, o que era vário pode ser reduzido, por leis de correspondência ou de derivação, ao fundamento. Portanto, o centro, além do princípio da imobilidade e da essencialidade, agrupa o da unidade. O uno implica também na totalidade, pois na medida em que toda a heterogeneidade pode ser reduzida ao um, este abarca, desde sempre, toda a estrutura. Por fim, o fundamento é a origem, mesmo que esta se desloque para o fim e se torne a teleologia da estrutura (a finalidade, em todo caso já está dada em princípio). Tudo, de fato, provém e, mais que isto, é regulado, pela origem à qual se pode sempre retornar ou descobrir, se ela foi esquecida ou nunca foi mostrada. As transformações estruturais nada mais são que reduplicação de simulacros do fundamento. O laborioso trabalho de decifração estrutural irá se desvencilhar do jogo de espelhos que disseminam a refração e a distorção dos simulacros e atingirá o corpo original do ser, ou seja, seu verdadeiro e primeiro fundamento: seus primórdios” (MOREIRA, 2009, p. 195).

Assim, como o anjo Daniel de Wim Wenders (ver nota 16), em *Asas do Desejo*, não quero mais ser todo razão, não quero mais esse modo seguro de quem operacionaliza até o barulho dos pássaros bebendo água, de quem busca certezas, num livro de Lacan que seja, pois percebo que busquei certezas até onde a dúvida ganhou potência-em-palavra. É a hora orifício o que procuro, como aquele papel amassado, displicentemente largado em minha gaveta — não sei se de perdidos ou de achados; papel quase em branco, apenas uma vírgula num canto. Debaixo dessa vírgula, o corpo.

Debaixo dessa vírgula, debaixo da linguagem articulada em leis de operacionalização, para que se reduza o mundo a blocos comunicáveis, debaixo de tudo isso, o corpo. A tentativa do Outro simbólico: significantizar o corpo, colocar o Outro corpo sob o regime de leis — quer-se acreditar em leis para o corpo, por exemplo, que o corpo esteja sob a obediência do estímulo consequente, punitivo ou recompensador. Há este e muitos outros sonhos de predição. Em todo caso é de previsão que se trata, obediência do corpo, recusa do imprevisto.

E não se trata de convocar o corpo a se rebelar contra a cultura, pois o corpo é o ponto-extimidade da cultura, é a partir dele que movimentos antagônicos e dispersivos colocam as estruturas culturais (o Outro) em moto-contínuo — e perpétuo, entendendo-se por perpétuo o enquanto houver corpo e cultura.

[13.] LACAN JOYCE E A AUTOBIOFICCIONALIDADE

“O real tem a ver com a escrita” (LACAN, 2007, p. 131), a partir dessa frase retomo a minha afirmação de que a escrita literária é autobioficcional. A escrita está sempre a se haver com o real, e a escrita literária me parece ser a escrita por excelência, no Seminário 23, prova disso é que justamente na escrita literária, mais especificamente em Joyce, que Lacan encontrou uma espécie de paradigma da sua noção de escrita, e, ainda, ressalta-se o fato de que as articulações de Lacan parecem estar operando joyceanamente. Pois bem, na escrita podemos chegar a pedaços de real: “O real é ... sempre um pedaço, um caroço” (LACAN, p. 119). O pensamento divaga em torno desse caroço, e é próprio desse caroço, e é próprio do real não se ligar a nada, permanecendo como pedaço.

O real não se liga a nada, e foraclui o sentido, o sentido é, então, definido como “copulação do simbólico e do imaginário” (p. 117), ou seja, o sentido está condicionado por uma ligação entre o simbólico e o imaginário, ficando o real de fora. No entanto, há uma orientação do real, uma foraclusão do sentido pela orientação do real (p. 117-118). Nesse sentido, quando proponho a ideia de que toda escrita literária é autobioficcional, isso equivale a dizer que a escrita literária é orientada pelo real, pelo encontro traumático com o real, como reação ao real, ao encontro traumático com o real. Para Lacan, a própria formulação do real, segundo ele mesmo, é uma reação, é a sua forma sinthomática de reagir ao encontro com o trauma que foi para ele se deparar com a escrita de Freud (p. 128). Levando-se isso em conta, parece-me plausível a proposição de que a escrita literária seja

sempre uma reação sinthomática ao encontro singular de um encontro com o real, articulando algum pedaço de real (p.133). No meu caso, localizo esse encontro como encontros, e aqui nesta tese, trato de dois desses encontros, que exigiram uma reação, o real convoca imperativamente a uma reação: 1) o acidente do Césio, em Goiânia, no ano de 1987, acidente que, na imagem da mão queimada de Leide das Neves, cercada de bonecas e flores num quarto de hospital, me colocou num encontro com o real da morte; 2) o encontro com o Seminário Mais, Ainda, que, a posteriori, ativou ou reativou o acontecimento Césio como traumático.

Advirto que não entro aqui no mérito de outra questão que fica sugerida, de algum modo, no Seminário 23, a do saber-fazer com o sinthoma como fim de análise. Interessa, aqui, a questão da escrita, a qual, conforme abordada no Seminário sobre o sinthoma, pode ser pensada como escrita literária e, esta, como forma sinthomática, entretanto, com a ressalva de que a escrita literária oscila entre os estatutos de reação sinthomática ao real e o de um saber-fazer com o sinthoma. Então, nesse sentido, a escrita literária parece ter algo de uma análise levada às últimas consequências, o que é diferente de pensar que tenha algo a ver com qualquer suposta iluminação bídica alcançada por meio de supostos finais de análise.

O auto, autobioficcional, é importante esclarecer, é uma referência a uma experiência que é constitutiva do ser falante, do parlêtre, a experiência de encontro com o real. E se o real comporta ao gozo radical, limítrofe entre a vida e a morte, o gozo do corpo, o Outro gozo, então, a partícula 'bio' se justifica mas se mostra insuficiente, pois não explicita a dimensão tanatográfica da escrita. A bioficação é resultado do encontro traumático com

algo da ordem do gozo real do corpo vivo e uma escrita causada por esse encontro, escrita que inventa (esse o sentido que dou, aqui, para ficção), que se inventa ao inventar um artifício para apreender pedaços, raspas, restos do real. Entretanto, o gozo real do corpo vivo é limítrofe com a morte, uma vez que esse gozo visa em última instância, um gozo total e por isso mortífero. Sob esse aspecto, a autobioficção é também autotanatoficção, ou seja, um artifício de captura de pedaço do real, do gozo real, na sua dimensão de morte. A impossibilidade de encontrar um termo adequado (daí a adoção do, razoavelmente adequado, termo autobioficcional), parece-me apontar o próprio limite dos recursos da escrita na empreitada de constituir-se como artifício de apreensão de algum pedaço do real, afirmando a dimensão da escrita como algo orientado pelo e para o real, orientação que foraclui o sentido.

Decidi não usar o termo autobiografia, visando fugir do ranço que essa palavra carrega, do sentido ingênuo de uma mímese perfeita entre o escrito e o vivido factualmente. Talvez, ao fugir desse ranço, tenha caído em outro, o ranço de certa postura radical estruturalista, que se fecha na visão da obra como algo autofágico, que se alimenta só de si mesma, somente de sua estrutura fechada. Não deixarei, entretanto, de apontar o que há de tentador, para mim, na palavra autobiografia. Nela se esconde, por detrás dos tais ranços, a ideia da vida se escrevendo a si mesma, o que me leva à ideia de vida em Lacan como gozo, e disso tudo resulta, disso resultaria a ideia, contida na palavra autobiografia, uma escrita causada pelo gozo, ou mais, de uma escrita do gozo. Por ora, nas margens desta tese, me resigno

ao limites da linguagem e, sobretudo, aos meus limites (muito maiores) dentro dos limites da linguagem.

[14.] A FALA É UMA FORMA DE CÂNCER

Retomo, abaixo, um parágrafo das páginas anteriores da tese para, a partir dele, destacar um ponto específico do Seminário sobre o sinthoma.

A linguagem recebe novos nomes e uma nova perspectiva: *lalangue*, letra, traço, escrita. Esses novos nomes apontam a prevalência da materialidade e de uma espécie de a-estruturalidade (originária?, pouco importa) no coração daquilo que entendemos como linguagem-estrutura. Uma materialidade-corpo, pois que, antes de entrar na linguagem simbólico-imaginária, a criança experimenta — a partir e dentro da língua-estrutura — *lalangue*, a língua como fonema, letra, traço que se escreve, *lalangue* que lhe é imposta e escrita em seu corpo: entra pelos ouvidos como pura materialidade e sai pela boca, como efeito de um trabalho da noite-interior do corpo sobre o ar.

No entanto, ressalta-se que há outro trabalho, o da linguagem como estrutura significante, formatada pelo Outro, pela lei simbólica, linguagem escandindo os sons líquidos de *lalangue*, sistematizando-os a fim de colocar em funcionamento a linguagem utensílio, aquela com que nos comunicamos e que estrutura a realidade — realidade como ficção estruturante, socialmente compartilhada.

Dizer que nos estruturamos como sujeito é dizer que nos alienamos nessa linguagem, nessas linguagens socialmente compartilhadas, nesses instrumentos de laço social, nesses discursos, ou seja, somos falados antes de falarmos, essa linguagem como estrutura que nos precede como sujeito fala através de nós.

É nesse sentido que Lacan (p.92), no Seminário 23, diz que:

Como é que todos nós não sentimos que as falas das quais dependemos são, de algum modo, impostas?

É por isso que o que chamamos de doente vai algumas vezes mais longe do que o que designamos por homem saudável. A questão é antes saber porque 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.

Parece-me, assim, que autobioficciónar-se, tem a ver com a invenção de algum modo possível de usar o câncer-linguagem (a fala imposta) que nos funda enquanto sujeito e invade o corpo. Vejamos o que Lacan nos diz a esse respeito:

No esforço que faz desde seus primeiros ensaios críticos, logo depois em *O retrato do artista* enfim em *Ulisses*, para terminar em *Finnegans Wake*, no progresso de certo modo contínuo que arte constituiu, é difícil não ver que uma certa relação com a fala lhe é cada vez mais imposta — a saber, essa fala que, ao ser quebrada, desmantelada, acaba por ser escrita —, a ponto de ele acabar por dissolver a própria linguagem, tal como notou muito bem Philippe Sollers, como lhes disse no início do ano. Ele acaba por impor à própria linguagem um tipo de quebra, de decomposição, que faz com que não haja mais identidade fonatória.

Sem dúvida, há aí uma reflexão no nível da escrita. É por intermédio da escrita que a fala se decompõe ao se impor como tal, a saber, em uma deformação acerca da qual permanece ambíguo saber se é caso de se livrar do parasita falador de que lhes falei há pouco ou, ao contrário, de se deixar invadir por propriedades de ordem essencialmente fonêmica da fala, pela polifonia da fala (2007, p. 93).

A questão posta ao fim do trecho acima, é de extrema importância: trata-se na escrita de se apossar do parasita falador, da linguagem-câncer, ou de se abrir até os ossos para esse parasita gozador? Sugiro pensar que a escrita consiste em se abrir até os ossos para se apossar, para fazer algum uso desse câncer languageiro que separou a luz das trevas e decidiu que isso era bom.

[15.] A REPRESENTAÇÃO-COISA E A REPRESENTAÇÃO-PALAVRA DE a-JOYCE

Lacan chama Joyce de “a-Freud”, pois bem, passo de a-Freud para Freud, ou “a-Joyce”, como quer Lacan (2007, p.116).

No aparelho psíquico, formulado por Freud, há determinados elementos, os Representantes-Representação (*Vorstellungsrepräsentanz*), que representam a pulsão, no sentido em que se diz que um embaixador representa um país. Os *Vorstellungsrepräsentanz* são, portanto, *Triebrepräsentanzen*. A *Vorstellung* tem um caráter ideativo, são *ideias* produzidas pela incidência pulsional no psiquismo, enquanto que *Repräsentanz* tem um caráter quantitativo, ou afetivo. O afeto, uma vez que

esteja articulado a uma *Vorstellung*, ganha aspectos qualitativos e, caso se desconecte de toda e qualquer *Vorstellung*, torna-se pura quantidade, angústia (FREUD, 1996a).

No Ics., os deslocamentos e condensações não são leis constitutivas de uma linguagem estrutural, mas sim deslocamentos e condensações dinamizadas por quantidades pulsionais. O movimento pulsional provoca deslocamentos e condensações de traços. Ou seja, não se trata de deslocamentos e condensações definidas por autorizações do Outro, mas de movimentos gerados pelo impacto do corpo, da pulsão sobre o psiquismo. O deslocamento e a condensação, como lei estrutural, são estabelecidos a partir de uma retroatividade tópica, a partir do sistema Pcs em direção ao Ics (FREUD, 1996a).

É possível, a partir da leitura de Lacan, aproximar as *Vorstellungen* do significante — voltarei a isso. Pois bem, as *Vorstellungen* são investidas por afetos/energia/libido. Dizer que a *Vorstellung* foi investida equivale a dizer que a representação/significante é preenchida, tomada pela energia, tornando-se *Vorstellungrepräsentanz*. No entanto, ao ser tomada pela energia, a rede de *Vorstellungen* promove o estado de ligação dessa energia, colocando-a sob as leis articulatórias que estruturam a relação das *Vorstellungen*. Ou seja, ao invadir as *Vorstellungen*, a energia é capturada na malha estrutural do psiquismo, ativando essa malha e colocando-a em movimento (o afeto coloca em movimento). O afeto, em seu matiz

quantitativo, coloca o aparelho em movimento, pois, uma vez que preenche as *Vorstellungen*, produz desprazer e a necessidade de descarga — não me parece inapropriado dizer que o afeto é o movimento das representações causado pela moção pulsional, ou seja, movimento causado pelo corpo.

Há as representações-palavra (*Vorstellungwort*) e as representações-coisa (*Vorstellungsache*). O sistema Pcs. constitui-se de representações-palavra. Neste, vemos funcionar a linguagem estruturada pela dinâmica dos usos que se faz da palavra, por códigos e sintaxes compartilhadas socialmente, inscritas no Outro. Trata-se da linguagem como tesouro dos significantes articulados nos eixos metafóricos e metonímicos. A linguagem, neste nível, está regulada por vetores sociais (Outro) que autenticam ou não escolhas nos eixos de conexão e de seleção. Trata-se de uma linguagem na qual prevalece o efeito de sentido e a função comunicativa.

No Ics, constituído de representações-coisa, há uma problematização do *modus operandi* constituído pelos dois eixos estruturantes da linguagem. Ou melhor, as articulações das representações-coisa, dos traços inscritos, parecem tender à contingência, extrapolando o campo do necessário e do impossível⁴⁵ (determinado pelo Simbólico), o campo previsível das escolhas nos eixos sintático e semântico (submetidos a autenticação ou não do Outro). Lacan explica que, no nível da estruturação que rege a linguagem (a do Pcs), temos articulações significantes regidas pelo necessário e pelo

⁴⁵ No Seminário 20, Lacan explica que o real não é, exatamente, o impossível. O real é a contingência. O impossível e a necessidade são um par constitutivo da lei simbólica, determinando o que deve e o que não pode se escrever, por exemplo.

impossível. O necessário é aquilo que não para de se escrever, melhor dizendo, o que está autorizado a se escrever, tratam-se das combinações e seleções estruturadas, regulamentadas em referência ao uso comunicacional da linguagem. O impossível são as combinações e seleções (incluso combinações e seleções de letras, fonemas, palavras) que, referenciadas pela função comunicativa, não são autenticadas pela máquina-significante, pelo Outro.

Ao nível Ics, das representações-coisa, há a prevalência de um terceiro termo: a contingência. A contingência aqui equivale a imprevisibilidade. Nesse modus operandi, o princípio de identidade e de não contradição, as autenticações estruturantes da linguagem pelo Outro não estão no horizonte: ocorrem modulações imprevisíveis de representação-coisa para representação-coisa, de letra para letra, de traço para traço, deslocando-se e condensando-se em miríades de possibilidades imprevistas. A linguagem constela-se em imprevisibilidade. Estamos, em termos lacanianos⁴⁶, no campo da letra e de *lalangue*. A letra, portanto, ao mesmo tempo definida como identidade e diferença absoluta (Hegel nos ensinou que se trata da mesma coisa), movimenta-se ao modo de *lalangue*, contigencialmente, não se sabe que combinações ou/e escolhas são

⁴⁶ “Lalangue nos afeta primeiro por tudo que ela comporta como efeitos que são afetos. Se se pode dizer que inconsciente é estruturado como uma linguagem, é no que os efeitos de *lalangue*, que já estão lá como saber, vão bem além de tudo que o ser falante é suscetível de enunciar. [...] O inconsciente é o testemunho de um saber, no que em grande parte ele escapa ao ser falante. Este ser dá oportunidade de até onde vão os efeitos de *lalangue*, pelo seguinte, que ele apresenta toda sorte de afetos que restam enigmáticos. Esses afetos são o que resulta da presença de *lalangue* no que, de saber, ela articula coisas que vão muito mais longe do que aquilo que o ser falante suporta saber enunciado” (LACAN, 1985, p. 190).

necessárias ou impossíveis, pode-se ou não haver construção de significantes (inscritos no Outro ou não), de frases (previstas pelo Outro ou não).

A linguagem poética parece oscilar entre esses dois *modus operandi*, do Pcs e do Ics, desrecalcando, realizando e criando as potencialidades irrealizadas — da linguagem e do ultrapassamento da linguagem como estrutura. No entanto, a linguagem poética não deixa de se organizar em torno de das Ding, do real. Das Ding — esse interior excluído da linguagem (LACAN, 1997, P.128) — não é absorvida pelas malhas da linguagem-estrutura, enquanto que lalangue é muito mais aberta aos efeitos da incidência de das Ding, do Real — e supondo-se que mesmo lalangue funcione, de algum modo, como defesa contra das Ding, pode-se dizer que se trata de uma defesa muito precária. Lalangue então encontra um limite de sua “quase a-estruturalidade”: a impossibilidade de tragar das Ding em suas articulações, ainda que articulações mais abertas ao contingente (a própria contingencialidade é efeito da impossibilidade de a linguagem matar, completamente, das Ding), leva-a a um recuo, fazendo-a se compor em estrutura-significante e, prosseguindo em movimento pendular, tornando a constelar-se em letras.

Na primeira tópica do aparelho psíquico, as representações-coisa precisam de articulação com as representações-palavra (que compõem o sistema pcs) para que se tornem conscientes; melhor dizendo, para que

perfaçam a travessia dos sistemas inconsciente para o sistema pré-consciente. Em consequência, as representações-palavra, sem as representações-coisa, seriam uma estrutura morta, encapsulada em sua lógica interna, uma linguagem-cadáver. Em correlação, a linguagem-estrutura, sem a dimensão de *lalangue* e da letra, seria, igualmente, linguagem-cadáver, máquina conceitual blindada aos afetos, encapsulada nas leis do Outro — que, no caso, seria também uma estrutura fechada e morta. Se houver o desaparecimento dos seres falantes, haverá uma desinfecção da linguagem, esta não passaria de uma estrutura asséptica, livre da nervura dos corpos falantes, a linguagem, enfim, sem os seres falantes seria uma máquina desafetada, deslibidinizada, algo que, ainda que preservasse sua estrutura, seria uma espécie de máquina fossilizada.

[16.] ESCRITA E POESIA: AUTOBIOFICÇÃO EM ALTA VOLTAGEM

Lacan, nas últimas aulas do inédito Seminário 24, fala diversas vezes sobre poesia e dá a essa um lugar de relevância ímpar, em seu percurso, ao dizer que ele não foi “Je ne saris pus poate-assez”, algo como “Eu não fui poata o bastante”⁴⁷ (1977, p.42). Mas, neste seminário, ele diz algumas outras coisas sobre poesia.

⁴⁷ Apesar de enigmático, suponho que o uso de ‘poate’ no lugar de ‘poete’, aponte para o fato de, segundo o próprio Lacan, a poesia fazer ressoar algo do corpo, afinal há algo do corpo sugerido no interior deste seu neologismo: o objeto a.

Diz, por exemplo, que: "Si en efecto la lengua — es de ahí que Saussure toma su punto de partida — es el fruto de una maduración, de una madurez, que se cristaliza en el uso, la poesía resulta de una violencia hecha a este uso" (1977, p. 35). Nenhuma novidade aí, há apenas uma retomada do Seminário 5, no qual ele comprehende a poesia nessa mesma perspectiva — a qual coincide com a poética formalista do desvio.

Noutro momento, pergunta em tom exclamativo: ¿Cómo el poeta puede realizar esta hazaña, de hacer que un sentido esté ausente?" (1977, p. 36). A perspectiva aqui é outra, pois, nas formulações do Seminário 5, a poesia é pensada como um pouco-sentido, mas não como sentido ausente — importante notar que, aqui a palavra "violência" viria mais a calhar, pois a ausência de sentido é muito mais violenta do que uma violência feita à língua (uso cristalizado da linguagem).

Num outro trecho, parece esclarecer que a ausência de sentido de que fala na poesia, tem a ver com a literalidade: "Lo propio de la poesía cuando ella falla, es no tener más que una significación, ser puro nudo de una palabra con otra" (1977, p. 36).

Por fim, diz que "Un discurso es siempre adormecedor, salvo cuando uno no lo comprende — entonces despierta" (1977, p. 38). Desse modo, com base nas afirmações anteriores, conclui-se que o discurso poético tende a despertar, pois a poesia é "la resonancia del cuerpo" (1977, p. 38), o Gozo do corpo ressoando na linguagem.

Começarei a abordar o caso mais específico da poesia, pela via sugerida por Lacan da literalidade. Sendo assim, posso dizer que o texto poético deseja da palavra idêntica a si mesma, ou seja, a poesia tende a forçar à linguagem rumo à sua (da linguagem) dimensão de letrescrita, em oposição à linguagem como língua, como tesouro de usos cristalizados.

Diz o poeta argentino Roberto Juarroz, que a palavra é o único pássaro que pode ser igual a si mesmo — ou seja, com essa bela imagem da palavra-pássaro, ele aponta para o que chamamos de dimensão da letrescrita. Chamo a atenção para a sutileza da imagem: a palavra é pássaro, mas não um pássaro qualquer, e sim um pássaro que pode ser igual a si mesmo. Ora, todo pássaro não só pode, como é igual a si mesmo, mas esta redundância específica se extingue se pensamos que não é de pássaro-pássaro que Juarroz fala, obviamente que ele fala do significante pássaro — o verso, lido num sentido inverso, nos conta que pássaro (o único que pode ser igual a si mesmo, coisa que todos os pássaros podem) é palavra, significante. Bem, temos aí um sentido para o verso de Juarroz, afinal, a “*poesía es efecto de sentido*”, afirma Lacan, antes de completar a oração com a seguinte adversativa “*pero también efecto de agujero*”. E o efeito de “agujero”, a ressonância do corpo está, justamente, na ausência de sentido, no gozo estético oferecido pelo, digamos assim, conceito-sensório que Juarroz produz com a palavra-pássaro. Não é palavra, não é pássaro, nem a diluição de palavra e pássaro numa única substância, palavra-

pássaro é palavra-pássaro, com toda a potência de gozo gerada pela literalidade da letra, da letrescrita.

O uso da literalidade, produz a ilusão momentânea de redução de palavra a pássaro, só que, num piscar de olhos, acorda-se para o auto-abismo que se instala, afirmando-se a indestrutibilidade da diferença entre uma palavra e outra, e entre a coisa-pássaro e a coisa-palavra. Isso posto, lembremos que, em Lacan, a dimensão da letra coincide como o significante em si, com a palavra idêntica a si mesma, com a literalidade maciça desejada pela máquina do poema de Juarroz. Lembremos, ainda, do sonho poético de Lacan, no Seminário 24, no qual ele deseja um “significante novo”, outro nome para letra, escrita, traço, outro nome para o sonho de produzir um discurso que não seja semblante, que diga, não a coisa, mas o real, que faça acordar e não dormir.

E, se um dos nomes do real é a morte, esse significante novo, podemos supor, teria de dar conta, dentre outras coisas, de dizer a morte, não como conceito, como universal, mas como conceito-sensório que plasmará a morte numa imagem poética ou no gozo sinestésico que a palavra poética pode causar.

A poesia de Juarroz, a meu ver, tem como potente vetor essa circulação em torno do sem sentido da morte, em torno do real. Juarroz escreve: “inventar um pássaro / para averiguar se existe o ar” — um pássaro inventado é um pássaro objeto de cultura, objeto constituído e constituinte

do Outro, “criar um mundo / para saber há Deus”, articular significantes, texturizar o mundo, inventá-lo inventando o poema, inventar o mundo que já está lá para saber se o Outro (Deus) existe. O resultado dessa invenção pode ser a descoberta de “uma chuva sem solo e sem céu”, um Outro que não tem outro fundamento senão o solo e o céu da invenção do sujeito:

enquanto estou aqui, entre parênteses,
e suspeito que tudo é um parênteses.
Enquanto manuseio esta morte com horário de trens
[...]
Porque talvez todo o jogo seja esse:
[...] Colocar-se entre parêntesis,
não fora.

O sujeito, mais ou menos, faz arranjo de identidade, identificando-se a um significante articulado a um objeto *a*, a um modo de gozo que se faz imagem-palavra a recobrir e recortar o vazio por detrás, o nada de sentido, fome de gozo absoluto, de morte (Assim, a Coisa é ‘corroída’, e se converte em porção de si, em objeto *a*). O sujeito se coloca entre parênteses, suspende-se no simbólico-imaginário (horário de trens) para jogar o jogo de se colocar, não fora circuito simbólico-imaginário do Outro, mas entre parêntesis. “Toda palavra nomeia a Deus”, ou sua ausência, ou a existência do Outro como semblante.

Se Lacan, em seu primeiro ensino, sonhou (como Freud, segundo o próprio Lacan, sonhou com o Édipo) com a possibilidade de uma completa metaforização (substituição) do corpo pela linguagem, na explosão de sua virada em direção à primazia do real, Lacan aponta, antes, o fato de a linguagem desregular o corpo, de a linguagem introduzir, no corpo, uma descontinuidade irreversível com o mundo.

A pulsão é fundamentalmente de morte, isto é, fundamentalmente empuxa a um gozo absoluto, e o impacto da inscrição da linguagem não é uma metaforização/estruturação/legalização completa do corpo, antes, produz desregulação. Melhor dizendo, há duas incidências simultâneas da linguagem: numa dimensão, que podemos chamar de dimensão significante, a linguagem legaliza o corpo, impõe-lhe diques de contenção do gozo pulsional; noutra dimensão, dimensão letra, a linguagem desregula, produz gozo no corpo. Duas dimensões e duas incidências simultâneas: é porque produz barragens, que há a possibilidade do transbordamento, de um excesso de gozo para além da contenção. A esse respeito, vejamos o que nos diz Lacan, parafraseando o versículo 7 contido no capítulo 7 da Epistola de São Paulo aos Romanos:

É a lei a Coisa? De modo algum. Mas eu não conheci a Coisa senão pela Lei. Porque não teria ideia da concupiscência se a Lei não dissesse — Não cobiçarás. Foi a Coisa, portanto, que, aproveitando-se da ocasião que lhe foi dada pelo mandamento, excitou em mim todas as concupiscências; porque sem a Lei a Coisa estava morta. Quando eu estava sem a Lei, eu vivia; mas sobrevindo o mandamento, a Coisa recobrou vida, e eu morri. Assim o mandamento que me devia dar a vida, conduziu-me à

morte. Por que a Coisa, aproveitando a ocasião do mandamento, seduziu-me, e por ele me fez desejo de morte (LACAN, 1997, p. 106).

Vejamos, também, como, no Seminário 20, Lacan retoma essa dupla dimensão da linguagem. Ele diz que o “significante se situa no nível da substância gozante [...] O significante é a causa do gozo”, para, logo a seguir, em aparente contradição dizer que “o significante é aquilo que faz alto ao gozo [...] O outro pólo do significante, o sinal de pare, lá está, tão na origem quanto o pode estar o vocativo do comando” (LACAN, 1997, p.36).

Notemos a aparente contradição de, na mesma página, Lacan afirmar que o significante causa o gozo e, depois, que o significante faz alto lá, sinal de pare ao gozo. A resolução da aparente contradição está, justamente, no trecho citado anteriormente, a paráfrase da Epístola aos Romanos. Ao instituir a lei, a linguagem instaura no corpo uma regulação do gozo do corpo e, logo, a possibilidade de um excesso que jogue a lei por terra. Ao capturar o corpo, a linguagem produz uma descontinuidade entre o corpo e o mundo exterior (o corpo humano deixa de estar no mundo como a água está na água — Bataille). Dito de outra forma, é do encontro do corpo com a linguagem enquanto instauradora da lei, que se produz no corpo a intromissão da lei e de um para além da lei. Para que haja gozo é preciso esse encontro que é, simultaneamente, um ir ao encontro e um ir de encontro.

Retomando o verso de Juarroz da palavra-pássaro, destaco o fato de que nele, operam as duas dimensões ou margens da linguagem a linguagem-significante e a linguagem-letra (letrescrita). Aí está um ponto nodal desta investigação, porque, ao que parece, parece não haver poesia que funcione somente como linguagem-significante, ou somente como linguagem-letra (letrescrita). Antes, parece ser da tensão entre essa duas margens que ressoa o corpo, em ondas de efeito-afeto, ainda que acompanhadas de efeito de sentido. Parece-nos que encontramos mais uma razão para não pensar essas duas dimensões da linguagem como dimensões isoladas. Pode haver prevalência de uma dimensão ou outra, mas letrescrita e significante invadem-se.⁴⁸

A escrita, dimensão da letra, não é para ser lida, ou, dito de outro modo, é para ser lida literalmente (LACAN, 1985, p. 39). O “a, que chamo de objeto, não é nada mais do que uma letra”. Sabemos que esse a quer dizer justamente o que diz: a. Esse a minúsculo é, digamos, o representante-representação de um resto de real no simbólico-imaginário. O termo objeto designa, pode-se dizer, o estatuto simbólico-imaginário do objeto na fantasia, enquanto que o a, em sua literalidade, dá notícias do real, do que há de real na fantasia.

⁴⁸ Como diria o filósofo-jagunço Riobaldo “ O senhor vê: existe cachoeira; e pois? Mas cachoeira é barranco de chão, e água se caindo por ele, retombando; o senhor consome essa água, ou desfaz o barranco, sobra cachoeira alguma?” (ROSA, 1978, p.11).

Bem, prossigamos mais um pouco nesse retorno pontual ao Seminário 20. Se a letra é o significante em si mesmo, Lacan nos informa que o significante enquanto tal “não tem relação com seu efeito de significado. [...] o significante como tal não se refere a nada, a não ser que se refira a um discurso, quer dizer, a um modo de funcionamento, a uma utilização da linguagem como liame” (LACAN, 2005, p. 43). O que se destaca aí é que o significante em si (apartando de seu efeito de significado), ou seja, a letra (a letrescrita), não existe fora de um discurso, mas é uma espécie de umbigo, ponto de opacidade, ou pontos de opacidade dentro do discurso. Poderíamos dizer, ainda, que são pedras no discurso.

Aceitando a sugestão do deslizamento metonímico, vejamos o poema de João Cabral de Melo Neto, do livro *A educação pela pedra*:

Rios sem Discurso

Quando um rio corta, corta-se de vez
o discurso-rio de água que ele fazia;
cortado, a água se quebra em pedaços,
em poços de água, em água paralítica.
Em situação de poço, a água equivale
a uma palavra em situação dicionária:
isolada, estanque no poço dela mesma,
e porque assim estanque, estancada;
e mais: porque assim estancada, muda,
e muda porque com nenhuma comunica,
porque cortou-se a sintaxe desse rio,
o fio de água por que ele discorria.

*

O curso de um rio, seu discurso-rio,
 chega raramente a se reatar de vez;
 um rio precisa de muito fio de água
 para refazer o fio antigo que o fez.
 Salvo a grandiloquência de uma cheia
 lhe impondo interina outra linguagem,
 um rio precisa de muita água em fios
 para que todos os poços se enfrasem:
 se reatando, de um para outro poço,
 em frases curtas, então frase e frase,
 até a sentença-rio do discurso único
 em que se tem voz a seca ele combate
 (NETO, 1997, p.21).

Os poços não se enfrasam, discorrem em leito-sintaxe, estancam em si e nada comunicam. O significante em si é letra, elemento caído para dentro de seu vazio maciço, de sua vazia materialidade de som-imagem, de fala-escrita. A letra é o que da linguagem não enfrasa e, íntimo e externo ao discurso, no discurso se encrava, como um sol que cega a quem olhar à procura de sentido. A partir do 5º verso da 2ª estrofe, uma cheia reenfrasa o discurso lhe impondo uma interina outra linguagem, que não poço, que não rio, talvez mar.

O discurso enfrasado, estruturado em fios, encadeado, é o ponto de origem, não se pode pensar o discurso de água quebrada sem o fio do discurso-rio, porque é a partir, e só a partir do discurso-rio que se pode pensar o outro, em intermitência de pedaços e, ainda, um terceiro, discurso rio em cheia, discurso mar, com sintaxes dissolvidas pelo e no corpo. O

discurso mar inclui a água paralítica do poço e a água de riocorrente, letra e significante: a coexistência é a casa de ambos. A cheia é uma espécie de solução vinda de fora dos enfrasamentos constitutivos de um rio, a cheia é contingência que destece os limites entre rio-discurso e a água em pedaços de letra.

A letra, espécie de “terceira margem” (ROSA, 1988), referida ao corpo e ao significante, não é nem um, nem outro, é carne e palavra, carne-palavra, pois que sem deixar de pertencer a um discurso, ultrapassa a função comunicativa e a da produção de sentido e penetra e é penetrada pelo corpo. A letra é a água paralítica que permanece no rio-discurso, rio-discurso do qual a água paralítica não deixa de ser portadora. O que se paralisa na letra é a função de produzir sentido, e o que nela diz-cursa são os afetos que a geram e são por ela gerada, afetos que se dão no encontro do corpo e da linguagem.

Observe-se que no conjunto da 2^a estrofe há um elogio de Cabral ao reenfrasamento que se dá fio a fio, por muitos fios, ou seja, coisa do tear racional da linguagem estruturada em tecido de eixos paradigmático e sintagmático. O próprio poema de Cabral é um rio enfrasado, fio a fio tecido e, cuidadosamente, estruturado. E se a palavra é minério e, o poema, estrutura mineral, não nos parece que deixe de haver, além ou aquém de efeitos de sentido, acontecimentos no corpo, efeito-afeto no corpo de quem lê — efeito de letra, enfim. Pelo contrário, é justamente lidando com a

linguagem literalmente (litraterramente) que se desperta a letra, o efeito-afeto.

O dimensão letra da linguagem está presente na dimensão significante e, a poesia (em forma de poema ou prosa), parece ter a propriedade, não rara, de potencializar a dimensão letra, utilizando-se do rigor estrutural característico da dimensão significante. O poema de Cabral, acima referido, é um exemplo disso. Estruturado com rigor e, tendo como tema uma defesa desse rigor, comunica sentido, mas produz gozo naquilo que não comunica de sentido, e que pode ser experimentado no contato com a matéria do poema.

É importante destacar que, na poesia de Cabral há um desejo de evitação de qualquer essencialidade, de qualquer metafísica intoxicando sua obra, no entanto, ao pensar todo o seu campo poético como linguagem-minério, como estrutura pura, estrutura morta, fazendo isso Cabral não corre o risco de cair em uma *metafísica estruturalista da linguagem* (Ver nota 19)?

Se a linguagem é, também, minério, se ela diz alto lá ao gozo, ela também produz gozo, e, justamente, o caso Cabral, o poeta que sonhou uma literatura sem pessoa, não parou de se colocar como pessoa em questão em seus poemas que giraram sempre em torno de objetos privilegiados do falasser-Cabral que inervam toda sua obra, objetos privilegiados como, por exemplo, a dicção/voz pedregosa nordestina, ou como Sevilha e Recife, cidades constituintes de sua paisagem pessoal.

Por fim, é relevante encerrar com uma citação (do que seria, para mim, uma clara referência à autobiográficidade da obra) extraída do livro *O partido das coisas* (partido que tem, indiscutivelmente, João Cabral como partidário), de Francis Ponge:

Trata-se para mim de fazer falar as coisas, pois eu mesmo não consegui falar, isto é, justificar-me por meio de definições e de provérbios.

Tratarei, pois, de formar as coisas em noções práticas. Mas práticas em quê? Para a conversa mais terra a terra.

Desistindo de modificar-me a mim mesmo, nem, aliás, as coisas, — desistindo igualmente de conhecer-me a mim mesmo, a não ser aplicando-me às coisas. Formando-me do um mundo uma imagem, noções práticas.

Não me conhecerão, não terão uma ideia de mim Senão através de minha concha, de minha morada, de minhas coleções; ou antes, pois são armas, de minhas panóplias. Através do acento de minha representação do mundo.

Por muito tempo exprobrei as palavras por me burlarem. Atualmente lhes sou reconhecido: elas me enganam, e, portanto, me descobrem. Se eu sou algo, minha covardia inicialmente me confundia com elas. Meu esforço contra elas ou, antes, apesar delas me descobre. Minha maneira de rolar o rochedo de Sísifo, eis o que tenho de mais pessoal (PONGE, 2000, p.39).

[17.] UM CAFÉ COM CLARICE LISPECTOR OU ÁGUA VIVA, O LIVRO-

LETRA

Clarice Lispector publicou, em 1973, *Água viva*, livro de gênero indefinível, ainda que inscrito na categoria romance — trata-se de um livro, isto é, objeto de cultura, e o Outro se define, também, como máquina de categorizar seus objetos. A própria Clarice, definiu um outro livro seu, como

sendo do gênero literário... pulsações. Se não suficiente, tal definição não cairia mal para *Água Viva*. Há quem o chame de livro-poema, entretanto, no contexto do que venho trabalhando, *Água Viva* poderia ser chamado de livro-letra, uma vez que, penso que, muito mais importante do que o gênero esquivo que o caracteriza (poema, narração, ensaio, poema-ensaio etc.), é o seu aspecto de letrescrita. O livro parece-me falar disso e performatizar isso: fala-fazendo.

Neste livro espantoso, o qual Cazuza declarou numa entrevista ter lido 111 vezes, Clarice constrói o que, em minha perspectiva, pode ser tomado como uma definição/realização precisa e poética, ou melhor, precisa porque poética, da outra dimensão da linguagem, essa da letraescrita, litoral entre o corpo e o simbólico:

tudo o que sei não posso dizer, só sei pintando ou pronunciando, sílabas cegas de sentido [lalangue]. E se tenho aqui que usar-te palavras, elas têm que fazer um sentido quase que só corpóreo, estou em luta com a vibração última. Para te dizer o meu substrato faço uma frase de palavras feitas apenas dos instantes-já (LISPECTOR, 1980 p.11).

E, na sequência da definição, Clarice oferece — digamos assim — o exemplo do funcionamento da linguagem no modo letrescrita, apesar de que e o livro me parece estar o tempo todo nesse registro:

Lê então o meu invento de pura vibração sem significado senão o de cada esfuziante sílaba , lê agora o que se segue: “com o correr dos séculos perdi o segredo do Egito, quando eu me movia em longitude, latitude e altitude com ação energética dos elétrons, prótons, nêutrons, no fascínio que é a palavra e a sua sombra” (LISPECTOR, 1980, p. 11-12).

Isso, logo antes, de arrematar, retornando ao âmbito da definição: “Isso que escrevi é um desenho eletrônico e não tem passado ou futuro: é simplesmente já”.

Sabemos que o tempo é morte, é corpo que goza e morre, sabemos que o tempo, para além do tempo medível, poderia ser um dos nomes do real — o tempo se passa no corpo. Uma das obsessões, apresentadas no livro, é a tentativa de apreender o inapreensível do tempo-real, o instante já do corpo que vive-morrendo. Assim, mais (ou menos) do que uma estrutura, daí a dificuldade de defini-lo, Água-viva é linguagem extraíndo-se de si mesma, expansão de limites do significante, tensionando a linguagem a fim de inventar um modo de apreensão do instante-já do corpo e do mundo. É nesse movimento que o livro se faz livro-letra, livro constituído de letrescritas.

Talvez, possa dar um passo a mais, a obsessão que põe em movimento o livro não diz respeito ao tempo, mas ao real, o tempo (quando) aparece no texto, irrompe como um aspecto do real. Trata-se, pois, de um livro-letra, buscando numa intensidade assombrosa, dizer o real, lascas do real que seja.

Logo no primeiro parágrafo, Clarice escreve:

Continuo com a capacidade de raciocínio — já estudei matemática que é a loucura do raciocínio — mas agora quero o plasma — quero me alimentar diretamente da placenta. Tenho um pouco de medo: medo ainda de me entregar pois o próximo instante é o desconhecido. O próximo instante é feito por mim? ou se faz sozinho? Fazemo-lo juntos com a respiração. E com uma desenvoltura de toureiro na arena (1980, p.9).

Trata-se, portanto, de uma tauromaquia do real, na qual o toureiro só tem por instrumento, manobrar a linguagem. O touro é o plasma, a placenta, “o é da coisa”, “os átomos do tempo” (p.9), a substância branca da barata sorvida por G.H, e não se objetiva matar o touro, mas capturá-lo, também sorvê-lo. Sorvê-lo como coisa, como o é da coisa, por meio da letrescrita lasciva, uma escrita “com o corpo todo” — uma escrita saintethérésiana, digamos — , “enviando uma seta que se finca no ponto nevrálgico da palavra” (LISPECTOR, 1980, p.12).

Em tal escrita, “Meu corpo incógnito te diz: dinossauros, ictiossauros e plessiossauros, com sentido apenas auditivo, sem que por isso se tornem palha seca, e sim úmida” (LISPECTOR, 1980, p. 12), palavra úmida, palavra carne, apreendida e apreendendo o sumo do Gozo do corpo. E em tal escrita, prossegue um pouco à frente: “quero a palavra última que também é tão primeira que já se confunde com a parte intangível do real” (p. 13). Na página 20, esclarece então que: “Não, isto tudo não acontece em fatos reais mas sim no domínio de — uma arte? Sim, de um artifício por meio do qual surge uma realidade delicadíssima que passa a existir em mim”.

E quem ou o que é esse ‘mim’?, é a pergunta que se instaura:

Mas sou o quê? A resposta é apenas: sou o quê. Embora eu às vezes grite: não quero mais ser eu!! mas eu me grudo a mim e inextrincavelmente forma-se uma tessitura de vida (LISPECTOR, 1980, P. 21), “vida latejantemente infernal” (p.20).

Para finalizar este intermezzo, este café com Clarice, destaco que Água viva, parece formar uma bilogia com A paixão segundo G.H, forma e temáticas muito se aproximam, se interpenetram-se, ainda que Água viva seja mais rizomático. Se G.H termina se perguntando “como poderei dizer

algo sem que a palavra minta por mim?", Água viva responde, já desde o título, que o que interessa, mesmo, é a água-palavra, a palavra-minério como mônada gozante, fazendo o possível manejo do real inapreensível — sendo assim, a binaridade verdade-mentira que, ainda preocupava Clarice G.H, não pertence ao reino deste livro-letra.

Clarice se despede do café, com mais uma 'aula' sobre a letrescrita, região limítrofe entre significante e o real do gozo que, na minha leitura, aparece como "X":

Tenho de interromper para dizer que "X" é o que existe dentro de mim. "X" — eu me banho nesse isto. É impronunciável. Tudo que não sei está em "X", pois a vida é impronunciável. "X" que estremece em mim e tenho medo de seu diapasão: vibra como uma corda de violoncelo, corda tensa que quando é tangida emite eletricidade pura, sem melodia. O instante impronunciável. Uma sensibilidade outra é que se apercebe de "X".

Espero que você viva "X" para experimentar a espécie de sono criador que se espreguiça através das veias. "X" não é bom nem ruim. Sempre independente. Mas só acontece para o que tem corpo (...) Há objetos que são esse mistério total do "X". Como o que vibra mudo. Os instantes são estilhaços de "X" espocando sem parar. O excesso de mim chega a doer e quando estou excessiva tenho que dar de mim como o leite que se não fluir rebenta o seio" (1980, p. 81).

[18.] UM CAFÉ COM A BARTHES E SARAMAGO — COM ROSA NAS MARGENS

No primeiro volume de seu *A preparação do romance*, escreve Roland Barthes:

Dante: " *Nel mezzo del cammin di nostra vita*". Dante tem 35 anos. Tenho bem mais do que isso e estou muito além do meio matemático do caminho da minha vida (e não sou Dante! [...] Mas o verso, magnificamente direto, inaugura uma das maiores obras do mundo por uma *declaração de*

sujeito (Escritor = “Não recalco o sujeito que sou”) (2005, p. 4).

É do sujeito, entretanto, de que se trata? De um *eu* como efeito de uma articulação significante? A resposta é: sim e não, trata-se também disso, mas não só.

O meio do caminho danteano, para Barthes, corresponde ao que a psicanálise chama de trauma, e o trauma, ainda segundo o pensador francês, é uma mutação ativa que coloca em movimento, no escritor, algo que virá a ser obra:

uma dobra decisiva [...] um luto cruel e como que único [que] pode constituir esse ‘cume do particular’ [...] o luto será o melhor da minha vida, o que a divide irremediavelmente em duas partes, antes/depois. Pois o meio da minha vida, qualquer que seja o acidente [trauma], nada mais é do que aquele momento em que se descobre a morte como real (BARTHES, 2005, p. 8).

Por exemplo, o acontecimento que veio a “incisar” a vida de Proust é a morte de sua mãe⁴⁹, em 1906. Esse acontecimento faz ressoar a morte, o real (a referência de Barthes é explicitamente lacaniana), produzindo esse meio da vida em que Proust deveria sair da floresta escura por meio de uma *Vita Nuova* (mais uma vez, Dante), “entrar vivo na morte” por meio do “gozo de escrever” (BARTHES, 2005, p.7). O trauma produz o atoleiro das repetições que exigirá, caso se queira sair, uma outra vida, uma vida-obra:

Ora, para aquele que escreve, que experimentou o gozo, a felicidade de escrever, não pode haver *Vita Nuova* que não seja a descoberta de uma nova prática de escrita [...] isso

⁴⁹ Importante lembrar que há, mais ou menos implícita, uma autorreferência de Barthes aí, sua mãe havia morrido pouco tempo antes de ele ministrar este seminário que ficou inacabado em função da morte do próprio Roland Barthes.

tem relação com a morte. Portanto, para quem já escreveu, o campo da Vita Nuova só pode ser a escrita: a descoberta de uma nova prática de escrita [...] que a prática da escrita rompa com as práticas intelectuais antecedentes; que a escrita se destaque da gestão do movimento do passado: o sujeito que escreve sofre uma pressão social para o levar (o reduzir) a gerir a si mesmo, a gerir sua obra repetindo-a: é esse nhenhenhém que deve ser interrompido (BARTHES, 2005, p.7).

O nhenhenhém a ser interrompido — o dos retornos dos significantes da máquina simbólica — deve ser interrompido na literatura de modo que a linguagem funcione como um “algo a fazer” diante do fato de não “se sentir bem em parte alguma”. Quando o nhenhenhém simbólico, a linguagem-corrente tem a coluna vertebral quebrada pelo encontro com o real, àquele que escreve só resta o “algo a fazer”, ou seja, aquele que escreve se depara com a exigência de um saber-fazer escrevendo. Nesse ponto, aquele que escreve busca um ponto de singularidade na sua relação com a linguagem, algo que funcione para fazer, minimamente, frente ao real do sinthoma, não como defesa ou consolo, mas mastigando “pedaços de real” com a linguagem. Torna-se pertinente, aqui, recordar a já apontada⁵⁰ oscilação da escrita entre os estatutos de sinthoma (como reação ao real) e de saber-fazer com o sinthoma.

Tal singularidade do autor da obra, do autor-obra, é indispensável para torná-lo pessoa-universal, ou para constituir um movimento que tende a torná-lo pessoa-universal, pois sua singularidade como obra, somente será obra se puder ser compartilhada por outros, na medida em que o que está

⁵⁰ Conferir a página 19.

em jogo aqui é algo universal: o fato de que o homem tem de se haver com o real, d'obrar-se — fazendo-se dois que se fará muitos, fazendo obra:

Muito pelo contrário: o autor está no livro todo, o autor é todo o livro, mesmo quando o livro não consiga ser todo o autor. Não foi simplesmente para chocar a sociedade do seu tempo que Gustave Flaubert declarou que Madame Bovary era ele próprio. Parece-me, até, que, ao dizê-lo, não fez mais do que arrombar uma porta desde sempre aberta. Sem faltar ao respeito devido ao autor de *Bouvard et Pécuchet*, poder-se-ia mesmo dizer que uma tal afirmação não peca por excesso, mas por defeito: faltou a Flaubert acrescentar que ele era também o marido e os amantes de Emma, que era a casa e a rua, que era a cidade e todos quantos, de todas as condições e idades, nela viviam, casa, rua e cidade reais ou imaginadas, tanto faz. Porque a imagem e o espírito, o sangue e a carne de tudo isto, tiveram de passar, inteiros, por uma só pessoa: Gustave Flaubert, isto é, o autor, o homem, a pessoa. Também eu, ainda que sendo tão pouca coisa em comparação, sou a Blimunda e o Baltasar de *Memorial do Convento*, e em *O evangelho segundo Jesus Cristo* não sou apenas Jesus e Maria Madalena, ou José e Maria, porque sou também o Deus e Diabo que lá estão...

O que o autor vai narrando nos seus livros é, tão-somente, a sua história pessoal. Não o relato da sua vida, não a sua biografia, quantas vezes anódina, quantas vezes desinteressante, mas uma outra, a secreta, a profunda, a labiríntica, aquela que com o seu próprio nome dificilmente ousaria ou saberia contar. Talvez porque o que há de grande em cada ser humano seja demasiado grande para caber nas palavras com que ele a si mesmo se define e nas sucessivas figuras de si mesmo que povoam um passado que não é apenas seu, e por isso lhe escapará sempre que tentar isolá-lo e isolar-se nele. Talvez, também, porque aquilo em que somos mesquinhos e pequenos é a tal ponto comum que nada de novo poderia ensinar a esse outro ser pequeno e grande que é o leitor (SARAMAGO, 1997, p. 27).

O autor é todo o livro, é toda a obra, uma vez que a obra, como sinthoma, é a resposta ao real (LACAN, p. 128), uma vez que a obra é a interrupção de um nhenhenhém simbólico — autômaton — insuficiente para

lidar com o encontro com o real — tiquê⁵¹. “O real é o que vige sempre por trás do autômaton”⁵² (LACAN, 1998, p. 56), ou, ainda, “o real é aquilo que podemos afirmar por trás da fantasia” (1998, p. 56), no entanto, é “somente ao lutar com o real (a prática poética, romanesca) que a fantasia se perde como fantasia e atinge o util, o Inédito” (BARTHES, 2005, p.28). Luta-se com o real ao se deparar com um desses “meios da vida”, “aquele momento em que se descobre a morte como real”, a morte como paradigma do real, daquilo que rasga o véu da fantasia, das costuras simbólico-imaginárias, fazendo irromper o real como “inassimilável”. Esse inassimilável coloca a obra em andamento, coloca o autor em obra-em-andamento: “não pode haver *Vita Nuova* que não seja a descoberta de uma nova prática de escrita [...] isso tem relação com a morte” (BARTHES, 2005, p.28).

[19.] UM CAFÉ COM LYOTARD

O primeiro capítulo do livro *Discurso, figura*, de Lyotard, se chama “Tomar partido por lo figural”, mas poderia se intitular “Tomar o partido da linguagem pulsional” — o que não deixa de ser um partido das coisas, de Francis Ponge. Para Lyotard, ao se transformar a linguagem em pura estrutura significante, “cerramos os olhos” da linguagem, o que equivale a

⁵¹ É pertinente, nesse momento, apontar que Lévi-Strauss (2008, p. 43) afirma que o ato de criação da obra de arte consiste de um confronto entre a estrutura (autômaton) e o acidente (tiquê).

⁵² Impossível não ouvir aqui ressonâncias com Guimarães Rosa: “O diabo vige dentro do homem” (1978, p.15). Se o diabo está também no meio do redemunho (p. 77), o diabo pode ser lido como o real contornado e causando o movimento dos significantes em suas beiras. Se entendemos o diabo como sendo o real, podemos interpretar o trecho abaixo, como Riobaldo conclamando o Outro a dar conta daquilo que torna viver tão perigoso, o diabo-real: “Olhe: o que devia de haver era de reunirem-se os sábios, políticos, constituições gradas, fecharem o definitivo a noção — proclamar por uma vez, artes assembleias, que não tem diabo nenhum, não existe,não pode. Valor de lei! Só assim, davam tranquilidade boa à gente. Por que o Governo não cuida?! (p. 15). No entanto, ao fim e ao cabo, Riobaldo sabe mesmo é que “ Solto, por si s, cidadão, é que não existe diabo nenhum” (p. 11), que ele vige é dentro do redemunho da cultura, o que inclui o dentro do homem, em travessia.

“librarse de la carne densa”. Desse modo, recusa-se uma “transcendencia en la inmanencia”, em nome de uma moral judaico-cristã, recusa-se o olho da linguagem. E o que é o olho da linguagem?

El ojo es la fuerza. Convertir el inconsciente en un discurso equivale a omitir lo energético. Supone hacerse cómplice de toda la ratio occidental, que mata el arte y a la vez el sueño. No romperemos ni un ápice com la metafísica si metemos lenguaje por todas partes; al contrario, la consumaremos; consumamos la represión de lo sensible y del goce. No hay oposición entre forma e fuerza (...) La fuerza no es más que energía que pliega, que estruja el texto y lo convierte en obra, en diferencia, es decir en forma (LYOTARD, 1979, p. 33).

O que, portanto, Lyotard chama de figural, é a potência gozoza da linguagem, ou, ainda, a pulsionalidade da linguagem. O olho, o figural, é o silêncio, a opacidade, a violência como rasgo de sentido, como implosão conceitual, que faz a linguagem, ao invés de funcionar como força repulsiva do gozo, do real, olhar para o real, ou deixar-se — ela, linguagem, ser olhada pelo real. Lyotard afirma ainda que a fria prosa, a linguagem sem gozo, talvez exista nos níveis mais inferiores de comunicação (LYOTARD, 1979, p. 33) — num manual de eletrodoméstico, por exemplo, mas não na literatura.

Tal opacidade, tal violência figural⁵³, pulsional, da linguagem “convierte el objeto en un signo, pero simétricamente convierte el discurso en cosa”. Ou seja, a linguagem figural, coisifica-se linguajando as coisas ou linguaja-se coisificando as coisas. O próprio “passo al sentido” depende da força pulsional “un bullir (da linguagem), um movimiento, una fuerza para

⁵³ Lyotard, ao que me parece, aproxima-se de Lacan, quando este diz que “la poesía resulta de una violencia hecha a este uso” (LACAN, 1977, P. 35), de uma linguagem que se cristaliza no uso (Ver p. 45).

levantar la mesa de las significaciones mediante um seísmo que da paso al sentido" (LYOTARD, 1979, p 33).

Recorro a Lyotard, para mais uma vez dizer que a obra literária pensada como isenta da carne, do corpo, do real (e não da realidade) do autor, como pura estrutura e movimento de significantes puros, que a obra literária assim pensada se parece muito com uma espécie de kardecismo autorizado pelo cientificismo estruturalista. Evidente que a obra literária pode ser abordada em sua autonomia, pode ser estudada em sua particularidade estrutural, mas isso não quer dizer que ela brotou, pura e simplesmente, do espírito santo da linguagem. Nesse sentido, trago novamente um trecho da fala supracitada de Saramago:

[...] faltou a Flaubert acrescentar que ele era também o marido e os amantes de Emma, que era a casa e a rua, que era a cidade e todos quantos, de todas as condições e idades, nela viviam, casa, rua e cidade reais ou imaginadas, tanto faz. Porque a imagem e o espírito, o sangue e a carne de tudo isto, tiveram de passar, inteiros, por uma só pessoa: Gustave Flaubert, isto é, o autor (1997, p. 27).

Antes de haver obra, há um corpo, a fonte da obra é o corpo, e a obra é um circuito significante-pulsional que se endereça a outro corpo, o corpo do leitor — leitor que pode, obviamente, ser o próprio autor. Aquele que escreve, escreve porque falha o saber acerca do que fazer com o corpo. O corpo é o real, no sentido de que é ele que vive e morre, é ele que goza, que exige que a linguagem trabalhe, que a linguagem faça ele, corpo, gozar, e é em reação a esse corpo gozoso que a linguagem ora se posiciona do lado do "Gozá!" ora se posiciona do lado do "alto lá".

Os autor pensado como princípio organizador, logo apartado do que denomino de caráter autobiográfico da obra, é um “mágico espírita” (PESSANHA, p. 23, 2010), suas obras não nascem do corpo, nada a ver com corpo, com pulsão, com o real do gozo e da morte. Tal autor é um ser iluminado, um anjo ou um espírito superior que atingiu o nirvana, que encontrou o reino do puro significante, da palavra fria e eterna, e que faz obras literárias, motivado apenas pela profunda piedade desses seres que acreditam na ilusão do corpo. Evidente, que seria um “mágico espírita” imanente, mas nem por isso seria menos “mágico espírita” ou, ainda, uma espécie de kardecista do significante.

Na via contrária, o que Lyotard afirma é que nada perturba tanto a linguagem quanto o corpo (p. 40), assim, a partir dessa afirmação do autor francês, pergunto: o estruturalismo, em seu desejo de matar o autor, não estaria engajado na tradição da moral platônico-cristã de pensar a escrita (a Escritura) como fria prosa, tentando tirar do campo, o corpo, o sensível, o gozo — e, consequentemente, a morte?

[20.] MOMENTO DE CONCLUIR

Em minha dissertação de mestrado, fiz uma leitura detalhada da, digamos assim, poética que Lacan instaura no Seminário 5. Segundo tal poética, após usar o chiste como modelo estrutural para todas as formações do inconsciente, Lacan estabelece uma quase total similaridade entre o chiste e o poema. Tanto o chiste (e todas as outras formações do inconsciente) quanto a poesia consistiriam da produção de uma diferença com relação aos códigos cristalizados no campo do Outro, fazendo com que

algo inédito no dizer seja autenticado pelo Outro. É uma posição muitíssimo semelhante à poética do desvio, durante muito tempo tomada como abracadabra para compreensão do fenômeno poético. Resumindo, em uma fórmula, teríamos algo como: Poesia = Desvio do Código (em termos lacanianos, desvio esse autenticado pelo Outro, incorporando tal desvio ao Código).

Tais formulações do Lacan I, utilizei para compreender ou iluminar a poética de Manoel de Barros, mas qualquer coisa na obra, não só na obra de Manoel de Barros, nem somente na obra lírica, mas qualquer coisa na obra literária parece me dizer sempre: “Felizmente sou um ser vivo, e não um aparelho de abstrações” (Nietzsche, 1995, p.13) Parece que o sujeito, tomado pela palavra e pelo corpo, também disse o mesmo a Lacan “Felizmente sou um ser vivo, e não um aparelho de abstrações”. Daí a causa de o Lacan II inventar o parlêtre, ou sujeito-corpo, causa-efeito da linguagem-gozo.

Também eu não queria saber de nada disso, do gozo, do gozo real, da morte — do corpo, enfim. Em minha dissertação de mestrado, reduzi a obra manoelina a um aparelho de significantes, a um aparelho comunicacional a gerar novas codificações e imprimí-las no Outro. E o corpo? O corpo é o real, pois é o corpo que vive, goza e morre, o que fiz desse corpo tal como explícito na obra de Manoel de Barros, em poemas como o que reproduzo abaixo?

Caracol é uma casa que se anda
E a lesma é um ser que se reside.

Nota I — A fim de percorrer uma lesma desde o seu nascer até sua extinção, terei que aprender como é que ela recebe as manhãs, como é que ela anoitece. Terei de saber como é que ela reage ao sol, às chuvas, aos escuros, ao abismo, ao alarme dos papagaios. Vou ter que encostar o meu ventre no chão para o devido rastejo. Terei que produzir em mim a gosma dela a fim de lubrificar os caminhos da terra. Para percorrer uma lesma terei de exercitar o esterco com lubricidade. Terei de aprender a marcar com a minha saliva o chão dos poemas. E terei que aprender por final a arte de ser invadido ao mesmo tempo pelo orvalho e pela espuma dos sapos.

A lesma sabe de cor o lugar da manhã que se abre primeiro (BARROS, 1998, p.69).

“Caracol é um ser que se anda”, o corpo é um ser que se anda pela linguagem, corpo e linguagem residem um no outro, é o corpo-linguagem o que goza, a gosma que lubrifica os caminhos da escrita, constituindo-a. Podemos tomar o caracol como a linguagem, a linguagem que se anda pelo corpo, que é andada pelo corpo. Corpo e linguagem residem-se. O corpo e a linguagem são reciprocamente imanentes, e isso é letra, escrita do corpo. Isso é o que eu não queria ver, inebriado que estava de Lacan I, ou da leitura que dele fazia, enxergando em sua obra como a de um mágico kardecista, ou a de um sacerdote das “máquinas de abstração” geradas por articulações significantes.

Parece-me, ainda, que este poema de Manoel de Barros, pode ser compreendido no âmbito da poética pongeana:

Desistindo de modificar-me a mim mesmo, nem, aliás, as coisas, — desistindo igualmente de conhecer-me a mim mesmo, a não ser *aplicando-me às coisas*. Formando-me do mundo uma imagem, noções práticas.

Por muito tempo exprobrei *as palavras* por me burlarem. Atualmente lhes sou reconhecido: *elas me enganam, e, portanto, me descobrem*. Se eu sou algo, minha covardia inicialmente me confundia com elas. *Meu esforço contra elas ou, antes, apesar delas me descobre. Minha maneira de rolar o rochedo de Sísifo, eis o que tenho de mais pessoal* (PONGE, 2000, p.39).

Tanto na poética manoelina, exposta no poema acima, quanto na poética pongeana, explicita-se a ideia de que a linguagem está inervada pelas coisas do mundo, investida neles, e que o investimento ou a aplicação às coisas do mundo é o modo, possível, minimamente viável, de algum tipo de acesso daquele que escreve ao que ele é. Em termos lacanianos, poderíamos falar em acesso ao seu modo próprio de gozo, que, nos termos de Ponge, é assim formulado:

O que me sustenta ou me empurra, me obriga a escrever, é a emoção provocada pelo mutismo das coisas que nos cercam. Talvez se trate de uma espécie de piedade, de solicitude, enfim, tenho o sentimento de instâncias mudas da parte das coisas, solicitando que finalmente nos ocupemos delas, que as digamos...

Por que não dizer, indo um pouco mais longe (ainda não é muito longe), que os próprios homens, na sua maior parte, nos parecem privados de palavra, são tão mudos quanto as carpas ou os pedregulhos? (1997, p. 85).

O que a meu ver, está presente na estética de Barros e de Ponge é a mútua inervação entre palavras e coisas, ou, retomando Lyotard, a opacidade, a violência figural, pulsional, da linguagem “*convierte el objeto en un signo, pero simétricamente convierte el discurso en cosa*” (1979, p. 33).

Na via contrária do que afirmo agora, era eu um partidário da síndrome do engenheiro, de que sofre o discurso de João Cabral de Melo Neto, mas não a poesia dele. Se, em sua poesia, Ponge se torna

engradado, chuva; se Manoel de Barros se torna lesma, caracol, cisco; em sua poesia, Cabral se torna Sevília, bailarina andaluza, Recife, Capibaribe como cão sem plumas e a carnadura pedregosa da fala nordestina. Ou seja, também Cabral investe o corpo, via linguagem, goza de se fazer aplicação às coisas.

Aqui, é pertinente um daqueles giros semelhantes aos giros do botão de combinação de um cofre, mais uma vez a fim de dizer a mesma coisa que já disse, buscando torná-la outra: a obra literária é autobiográfica, não só, como já desenvolvido anteriormente, por ser resposta sinthomática ao real e um saber-fazer com o real do sinthoma — com o corpo que goza e morre — a obra é também autobiográfica no sentido de que a linguagem (sempre pulsional, em seu caráter de letrescrita) funciona como libido investida no mundo, arrancando lascas do real, para que aquele que escreve (parlêtre e não o eu ou o sujeito) invente a si mesmo, isto é, invente o que já está lá, um modo de gozo, e um manejo mínimo desse gozo, a fim de, por meio de uma gambiarra⁵⁴ que é a própria invenção literária, criar um campo vivível, na medida em que enoda os registros do simbólico, do real e do imaginário.

Seguindo os rastros do Seminário 23 (2007, p. 38-39), encontramos lá a ideia de que é preciso um quarto termo, essencial ao nó borromeano, e que esse quarto termo é o sinthoma (o nome-do-pai é um sinthoma, oferecido à coletividade, mas parece que para alguns não funciona e que,

⁵⁴ João Cabral de Melo Neto, no ensaio “Poesia e Composição” descreve tal gambiarra: o ato do poema é um ato íntimo, solitário, que se passa sem testemunhas. [...] diante do papel em branco, [os poetas] exercitam a sua força. Porque eles sabem de que é feita essa força — é feita de mil fracassos, de truques de que ninguém deve saber, de concessões ao fácil, de soluções insatisfatórias, de aceitação resignada do pouco que se é capaz de conseguir e de renúncia ao que, de partida, se desejou conseguir (1998, p. 51).

talvez, funcione cada menos). A obra literária (Lacan toma a de Joyce como paradigma), tem por função “substancializar o sinthoma” e “por sua arte, restabelecê-lo como tal”, como o quarto nó que responde ao real disjuntivo, sempre obstaculizando a composição do vivível humano, o enodamento dos registros simbólico, real e imaginário (p. 38-39).

“As pulsões”, segundo Lacan (2007, p. 144), “provêm da vida da linguagem”, essa linguagem-vida, linguagem-corpo, se evidencia na noção de letra como litoral, como divisa, como materialização da relação imanente entre significante e corpo, entre corpo e significante.

Se a verdade e a realidade têm o estatuto de ficção, mas de uma ficção que opera, que articula, ao menos, pedaços do real (LACAN, 2007, p. 133), e considerando-se que todos têm de se haver com o real, por que a obra literária operaria ao nível de uma assepsia do real, do corpo que goza e morre?

Tenho definido, em certo momentos, o real como o corpo que goza e morre, mas uma articulação mais precisa é tomar o real como o encontro do corpo (que goza e morre) com a cultura, talvez seja a definição mais precisa de real dizer que é a des-juntura entre corpo e cultura, ou seja, a violência contida na aculturação do corpo e na corporificação da cultura. Cada um de nós tem de se haver com esse encontro traumático entre o corpo-real-sem-lei e a Cultura com suas leis, suas regulações. Rearticulando o parágrafo anterior, poderia dizer que: não vejo como a obra literária poderia não ter como uma de suas causas essa impossibilidade radical e permanente de

uma completa adequação entre corpo e cultura, entre gozo e cultura, entre morte e cultura, entre o real e a cultura.

Penso mesmo a obra literária como paradigma desse embate-invenção do qual ninguém escapa: encontrar/inventar o que fazer com o corpo, com a tensão sem fim entre corpo e cultura. A autobioficcionalidade da obra é, pois, o caráter da obra como explicitação desse embate-invenção que incide sobre a tensão radical entre corpo e cultura (tensão destrutiva e dinamizadora, sem ela a cultura estaria morta, e o corpo humano seria o mesmo que o corpo de uma abelha, reduzido à máquina coletiva).

A tentação estruturalista de reduzir o autor, exclusivamente, a um princípio organizacional da obra, um operador lógico, parece um retrocesso ao sonho de Descartes, no qual existe apenas substância pensante e a substância extensiva, no qual a substância pensante suprassumiria a substância extensiva e, além disso, foracuindo completamente a questão fundamental do humano, o de ser uma substância gozante — e, portanto, mortal — e, em consequência — foracuindo outra questão: ‘o que fazer disso?’.

A obra literária é um-que-fazer-disso: “As pessoas escrevem suas recordações [...] Isso tem consequências. É a passagem de uma escrita para outra escrita” (LACAN, 2007, p.143). Além disso, as pessoas escrevem uma “colección heteróclita” de coisas “cuyo único punto común” está no caráter enigmático de por que razão justamente essa coleção heteróclita de coisas foram escritas (ANDRÉ, 2000, p.167). Tal coleção heteróclita já é uma escrita, uma vez que a memória já é uma escrita, que os buracos da memória já são uma escrita, que as coisas inventadas, antes de grafadas, já

são uma escrita: A escrita é sempre “la escritura de una vida (grafía de un bios) que cambia a ésta a punto tal que no es exagerado decir que, cuando logra consistir en tanto que escritura, abre la perspectiva de una vida nueva” (p. 167). Portanto, a escrita literária é também autobiográfica no sentido de “uma passagem de uma escrita para outra”, não no sentido de a obra tomar o eu como objeto: “Es una exploración de lo desconocido en el curso de la qual el narrador encuentra, a lo largo del camino, una especie de doble que lo saca de él mismo y lo prolonga más allá de él mismo (ANDRÉ, 2000, p. 167).

Trata-se, portanto, de uma ficção ou uma invenção em torno do núcleo do impossível de dizer (ANDRÉ, 2000, p. 168), isto é, em torno do real. A autobiografia não é, portanto, uma construção de similaridade com os fatos, com a realidade (esta mesma já é uma estrutura de ficção), mas uma construção que opera por uma espécie de equivalência com o real, ou, pelo menos, a busca de tal equivalência. Contorna-se o real não para amenizá-lo, a obra literária contorna o real a fim de comer pedaços dele — “A linguagem come o real” (LACAN, 2007 p.31) —, a fim de colocar a linguagem em obra, fazendo dela um esforço de equivaler ao real indizível, ou melhor, a pedaços dele; aliás, talvez seja no fracasso da produção de tal equivalência, que a obra literária consiga “comer pedaços” do real, apreendê-lo, responder a ele, minimamente:

A linguagem é meu esforço humano. Por destino volto com as mãos vazias. Mas — volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu (LISPECTOR, 1998, p. 176).

Nesse sentido, parafraseando Serge André (2000, p.165), a autobioficcionalidade da obra não é a obra como cem por cento autobioficcional, mas a mil por cento autobioficcional, uma vez que tem no horizonte, a invenção, não de um simulacro mimético da vida do autor, mas de um saber-fazer sinthomático com o real — melhor dizendo, a construção da obra já é ela mesma um a-caminho desse saber-fazer.

Nesta última parte do ensaio, que é também sua conclusão e a conclusão desta tese, é necessário dizer algumas coisas, algumas coisas que talvez eu poderia sintetizar em algo como “O que a escrita desta tese me ensinou” ou “O que a escrita desta tese me alterou”.

Advirto que não se trata de nenhum tipo de testemunho, como se fala em algumas escolas lacanianas de testemunho de passe. Por favor, não se trata nem de testemunho, nem de nada relacionado a passe, ou coisa que o valha (O passe já me parece uma impertinência, imagine um testemunho de passe — ou coisa que o valha — presente numa tese!). Entretanto, tenho que dizer algumas coisas.

Ao pensar no real lacaniano, sempre o pensei como o impossível. O real é o impossível, o simbólico é o campo do necessário que também suprassume o imaginário. Escrevi essa tese, assumindo às escâncaras, o seu caráter performático e autobioficcional. Houve um esforço em explicar o porquê de forjar esse significante, suponho que o consegui em parte, porém, não posso desconsiderar a possibilidade de que não usar o termo “autobiografia” tenha sido uma espécie de tentativa secundária de recalque — talvez, não tenho certeza.

Tenho de dizer, ainda, que o “ficcional” de autobioficcional pode provocar um grandísmo incômodo quando referido à poesia, afinal, há toda uma tradição que separa os gêneros ficcionais da poesia. A poesia, segundo tal tradição (não vou me deter nisso, mas há influência forte de Heidegger na consolidação de tal perspectiva; Octavio Paz também pensa assim), ao contrário da ficção, diz a verdade, a poesia diz aquilo que é. No entanto, quanto a isso, posso responder com Lacan que a verdade tem uma estrutura de ficção, e é nesse sentido que tomo aqui a noção de verdade. E é por essa perspectiva que a poesia também, nesta tese, é considerada como autobioficcional, invenção, ficção, construção.

Recalque ou não, impróprio ou não, e certamente cheio de falhas, integrei no decorrer desta escrita algo que, talvez até houvesse compreendido em algum momento, intelectualmente, mas algo de que não havia me apropriado: de que o real não é o impossível, não exatamente. O necessário e o impossível, como demonstra Lacan com seus jogos de + e - , constituem o campo do simbólico, do que está legalizado, previsto: tal coisa não se escreve, é impossível, mas há outras coisas que se escrevem, é necessário, é compulsório que sejam escritas.

O real — e é disso que me apropriei — o real é a contingência, é o fato de que “coisas que não acontecem, acontecem”. A morte é dessa ordem, não há inscrição para a morte no simbólico, nem há inscrição do gozo (do gozo assexuado do Seminário 20), nem do corpo. Se não há como escrever isso, e a realidade é feita de coisas que se escrevem (e isso tem tudo a ver com seu caráter ficcional), essas coisas não escrevíveis não deveriam compor a experiência humana, no entanto, elas estão no nervo da

experiência humana, e isso nos obriga a inventar, tal invenção é singular, e a essa singularidade Lacan deu o nome de Sinthoma. Dizer: 'o sinthoma sou eu' é assumir que há algum manejo, algum jogo possível, insuficiente, mas possível de se jogar com o real (como o cavaleiro bergmaniano jogando xadrez com a morte; escrever não é jogar xadrez com a morte?).

Para finalizar, faço minhas as palavras de Sergio André, quando este afirma que a escrita começa onde a análise termina. Não, não estou dizendo que atingi a condição de além-do-homem dos atravessadores do Passe. Afinal, não penso que a escrita começa depois que não se tem mais o que fazer em análise, como uma espécie de pós-análise. Penso que escrita começa onde (é onde mesmo, e não quando) a análise termina, num aspecto que não é cronológico, mas sincrônico: enquanto ainda tenho muito o que dizer em análise, há algo, que se chame elaboração, integração subjetiva de lascas do real, enfim, há algo que a escrita, que o ato de escrever viabiliza e que uma análise não viabiliza. Nesse sentido, poderia dizer que a escrita começa onde a análise termina, mas, também, que a análise começa onde a escrita termina, porque também a análise dá acesso a coisas que escrever não dá.

Por fim, espero que este trabalho tenha alcançado o seu objetivo de dar consistência à importância de se levar a sério o que chamei aqui de caráter autobioficcional da obra literária — e, quem sabe, por acréscimo, produza no leitor o efeito de, parafraseando Lacan, deslumbrar-se mais com o corpo.

[21.] CODA

a Jacques Lacan

toda então problemática está esteve estará em que em ser se tem um está na linguagem corpo e falar a gente falando dele e ao dele falha a palavra o corpo falha falável. O corpo vibra e em seu escuro há muito mais do que silêncio, e a palavra que sai da boca porta esse a mais do que silêncio, e são cifras esse a mais, espécies de véus rasgados que emolduram cada pensamento bocadento bocafora, o pensamento humano é um organismo que goza, um metaorganismo roendo os seus intervalos, alimentando de seus movimentos de seus líquidos de suas fímbrias de suas pequenas dores que agulham o vento minério a que almeja a palavra pensamento.

tudo então em tudo entremesclado, filosofia à-toa de café da manhã, um homem que lê a morte no jornal na palma da mão ou dos pés, um homem tomando seu café e sentindo o calor bocadento, e o decalque das palavras no corpo que ele pensa, irá agora como outrora, irá pela milésimavez fazer o mesmo exame, pois mesmo constelados seus pensamentos roem o mesmo osso, a mesma imagem da própria morte e ele sabendo que a morte não é uma imagem, senão uma imagem rasurada rastejando pelas vísceras da palavra e do corpo.

uma química de estrelas, uma casa pura forma de ciframento da carne, a carne habita a ela própria e, nos homens, a palavra infiltra e desregula o saber instinto que insiste em se fazer lido nos olhos de um boi.

um homem na estrada vê seu corpo rasgado esses pensamentos nada submersos pensamento-imagem-cheiro-cor que se repetem, que se repetem girados acrescidos cortados de um ou outro som de uma ou outra janela de um ou outro fragmento novo do órgão-linguagem.

profilaxia impossível talvez se livrar do círculo palavro-afetivo da mesma uma outra coisa, o círculo em palavras circulando pelos desfiladeiros fímbrias do entreaspernas e os ruídos e mesmo assim o gozo dos olhos incrustado na imagem dele, o homem sentado na mesa tomando o seu café aderido incrustado na imagem pedaço do corpo-ele desdobrado para dentro, como um corpodecão com ou sem plumas, corpodecão aberto no asfalto, a noite do corpodecão aberta no asfalto da cidade em alta velocidade no si dela fluxograma de outros corpos com seus desesperos semelhante-singulares.

sempre um medo uma coisa um monstro feito de olhos olhando para ele de um lugar feito de areia ou água uma memória clepsidra um astrolábio calado sobre o corpo esguio de uma mulher sem umbigo, ele mesmo não sabe se sabe dizer o que não tem sentido nem ele procura talvez irá a um médico gosta muito de uns comprimidinhos que lhe extraia o corpo de seu comum isolamento de si mesmo.

o homem pensa, o vento se cala, uma perna não é uma asa, o agora é a noite, noite insípida, um saber que sabe os objetos da mesa, a xícara e seu café sem Deus dentro, Deus deixou a máquina mundo girando, deixou-lhe a lógica do fogo, e não é Ele mais nem menos afetado por nenhum ser outro, por nenhuma eutridade, Deus não é mais igual a sua ausência, dissolvido na xícara de ser igual a si mesmo, bela tautologia, como a água molhando a

água, como esse homem que pensa enquanto o vento se cala, ele esse homem, finalmente, pode ler no Deus ausente da xícara, ele se tornou seu rumor e, seu rumor, seu próprio instrumento de prazer, o barulho das vozes, epicentro de uma dor aguda, o intenso gozo de olhar para um cadáver, a realidade é a realidade que cessa, essa dor que se dissolve, como Deus, à substância maquinal da memória, coisa morta como constelações de palavras contaminam o corpo do homem criando bordas, núcleos no corpo sedentos do glorioso gozo de se dissolver em morte.

ele esse homem olhando para a xícara é mais feliz que qualquer homem esperando a eternidade ou procurando a teoria de tudo ou qualquer gramática no gozo feminino, ou na ira fria da matéria emigrando para o fim de algo que sequer houve começo.

alitera, a vida alitera, e tudo é igual a outra coisa, um ciclo interminável de fins, junturas fraturas murro contra os sonhos.

um pedaço do corpo, uma ferida exposta, uma coisa pendurada de lado, uma flor talvez, flor de carne, infeccionada, se lhe extraem essa flor, sem essa infecção ele morre,

então ele bebe seu café até esvaziar a xícara e olha a xícara de café vazia enquanto

uma mosca

pousa.

REFERÊNCIAS

- ANDRÉ, Serge. *Flac*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 2000.
- BARROS, Manoel. *Retrato de uma artista quando coisa*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- BARTHES, R. *Sade, Fourier, Loyola*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997.
- _____. *A preparação do romance*. Vol. 1. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- _____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BLANCHOT, M. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BERTO, Giuseppe. *O mal obscuro*. São Paulo: Editora 34, 2005
- DELEUZE, G., Guattari, F. *O que é a filosofia?*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- FLORES, Teresa Mendes. *Agir com palavras: a teoria dos actos de linguagem* de John Austin. Disponível em: www.letramagna.com/elianedefatimamanentirangel.pdf. Acesso em: 29 de janeiro de 2012.
- FREUD, S. O Inconsciente. Em: *Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1915/1996a. (vol.XIV).
- _____. O instinto e suas vicissitudes. Em: *Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1915/1996b. (vol.XIV).

_____. *Para além do princípio de prazer*. Em: *Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1920/1996b. (vol.XIV).

LACAN, J. *Seminário 20: mais ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. *Seminário 17: o avesso da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

_____. *Seminário 7: a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

_____. *Seminário 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. *Seminário 23: O sinthoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

_____. *Seminário 18: de um discurso que não fosse semblante*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

_____. *Seminário 24: l'insu que sait de l'une bénue s'aile à mourre*. Paris: 1976-1977. <http://lacan.orgfree.com/lacan/livros.htm>. Acesso em: 03 fevereiro 2011.

LISPECTOR, C. *A Paixão Segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998

LISPECTOR, C. *Água viva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

LOPES, Rodrigo Garcia. *26 aforismas sobre poesia*. Disponível em: <http://estudiorealidade.blogspot.com/2009/03/26-aforismas-sobre-poesia-de-rodrigo.html>. Acesso em: 20 março 2009.

LYOTARD, J-F. *Discurso, figura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1979.

MOREIRA, Wilton Cardoso. *Lira imanente: Poema sujo & Metaformose*. 2009, 253p. Tese (doutorado em Estudos Literários). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cem anos de solidão*. Rio de Janeiro: 2006.

MILLER, J-A. *Perspectivas do seminário 23 de Lacan: O sinthoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

NETO, João Cabral de Melo. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

NETO, João Cabral de Melo. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

NIETZSCHE, F. *Ecce homo — como alguém se torna o que é*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

OZ, Amós. *De amor e trevas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007

PEREC, Georges. *A vida: modo de usar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PESSANHA, Juliano Garcia. *A instabilidade perpétua*. São Paulo, Ateliê Editorial: 2010.

PINHEIRO, Bernardina da Silveira. Introdução. Em: *Um retrato do artista quando jovem*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2006.

PONGE, Francis. *Métodos*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

- _____. *O partido das coisas*. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- REGO, Claudia de Moraes. Traço, letra, escrita: Freud, Derrida, Lacan. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- ROSA, Guimarães. A terceira margem do rio. Em: *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- SARAMAGO, J. O autor como narrador. *Cult*. Rio de Janeiro: Lemos Editorial, n.17, p.25-27, dez. 1997,
- STRAUSS-LÉVI, C. *O pensamento selvagem*. São Paulo: Papirus Editora, 2008.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Crença na utopia é ainda a melhor forma de questionar a exclusão social*. Disponível em: <http://zizek.weebly.com/texto-003.html>. Acesso em: 01 fevereiro 2012.
- Texto escrito conforme o Acordo Ortográfico - convertido pelo Lince.*