

GENILDO CORDEIRO

A QUEDA DO *EU* E O GOZO
DA LINGUAGEM EM
A PAIXÃO SEGUNDO G.H.

RECIFE - PE

2003

GENILDO CORDEIRO

**A QUEDA DO *EU* E O GOZO
DA LINGUAGEM EM
A PAIXAO SEGUNDO G.H.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da UFPE, sob a orientação do Professor Dr. Lourival Holanda, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Teoria da Literatura.

RECIFE - PE

2003

EXAMINADORES

Prof^o Dr^o Lourival Holanda

Prof^a Dr^a Virgínia Leal

Prof^a Dr^a Sílvia Cortez

Às Musas

Maria Queiroz
Lena Rodrigues
Edilene Queiroz

Aos mestres

Sébastien Joachim
Jacques Laberge
Alfredo Cordiviola

Quem me acompanha que me acompanhe: a caminhada é longa, é sofrida, mas é vivida.

Porque agora te falo a sério: não estou brincando com as palavras. Encarno nas frases voluptuosas e ininteligíveis que se enovelam para além das palavras. E um silêncio se evola sutil do entrechoque das frases.

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando uma não palavra — a entrelinha — morde a isca alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não palavra, ao morder a isca, incorporou-a o que salva então é escrever distraidamente.

Clarice Lispector

AGRADECIMENTOS

Celebrando o encontro entre *Literatura e Psicanálise*, atualizo a minha dívida sempre *Simbólica* com aqueles que estiveram presentes na urdidura de minha escrita. Em especial, ao Prof^o Dr^o Lourival Holanda e aos demais mestres pelas palavras e ensinamentos: Prof^o Dr^o Sébastien Joachim, Prof^a Dr^a Virgínia Leal, Prof^o Dr^o Alfredo Cordiviola e Prof^a Dr^a Sônia Ramalho.

Sou grato também aos colegas psicanalistas que estiveram junto a mim nos estudos clariceanos: Amélia Medeiros, Ana Cabral, Dulce Campos, Jacques Laberge, Juci Pessoa, Manoel Ferreira, Mônica Palácio, Rita Smolianinoff e Rosa Lispector.

De forma muito singular agradeço a: Ricardo Soares, Ilzia Zirpoli, Rogério Oliveira, Najla Assy, Ricardo Matias, Kátia de França, Fernando Holmes, Bibiana Poggi e Eraldo Lins

RESUMO

Este estudo tem como objetivo, pelo viés da interdisciplinaridade, fazer uma leitura do conceito de sujeito na modernidade a partir do texto clariceano *A Paixão Segundo G.H.* Para tanto, trazemos o discurso psicanalítico como uma nova forma de pensar o homem e a dimensão da verdade propondo, assim, uma crítica literária em que a idéia do inconsciente subverte a concepção clássica do *eu narrativo* - não mais efeito de uma visão transcendental - mas efeito de linguagem e desejo. Propomos com essa consideração estabelecer um diálogo entre *sujeito da escritura* e *sujeito do inconsciente* formalizando, pois, uma *teoria de conjunto* que possibilite uma prática de leitura a partir do inconsciente.

RESUMÉ

Cette recherche a comme objectif, pour l'iclination de l'interdiscipline, faire une lecture de le sujet à la modernité, começant pour le texte *A Paixão segundo G.H.* de Clarice Lispector. C'est pour autan que nous prenons le discours de la psychanalyse comme une nouvelle forme de penser l'home et la dimension de la verité, ayant comme proposition une critique literaire dans que l'idée de l'inconscient, renverçant la conception classique du je narratif, n'est pas alors une vision transcendant, mais une effet de la langue et du désir. Nous proposons avec cette considerátion établir un dialogue entre sujet de l'écriture et sujet de l'inconscient, formalisant aussi une théorie de l'ensemble pour une pratique possible de lecture partant de l'inconscient.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	x
1. O SUJEITO DO INCONSCIENTE E O SABER DO DESEJO	17
1.1. Descartes e o <i>Logos</i> Divino	17
1.2. Freud, a linguagem e a <i>Peste</i> .	31
1.3. Lacan e a teoria da <i>Letra</i>	44
2. O SUJEITO DA ESCRITURA E O GOZO DA LINGUAGEM	59
2.1. Foucault e a <i>Tropologia</i> da linguagem	59
2.2. Derrida e a <i>cena da Escritura</i>	74
2.3. Barthes e o texto de <i>Gozo</i>	86
3. A PAIXÃO DA ESCRITURA SEGUNDO CLARICE LISPECTOR	100
3.1. G. H. como personagem <i>I-mundo</i>	100
3.2. <i>Das Unheimlich</i> , G. H. e os seus duplos	113
3.3. A <i>letra</i> do nome ou o existir na instância da <i>Letra</i>	127
CONSIDERAÇÕES FINAIS	140
BIBLIOGRAFIA	144

INTRODUÇÃO

De Sócrates a Hegel, o conceito de sujeito foi forjado sob a égide da *razão* e da *consciência*. Essa tradição filosófica trouxe para o campo das ciências em geral um determinismo calcado nas metafísicas do *eu* que afirmam e realizam o projeto do *saber absoluto* a partir de sistemas conclusivos e acabados.

No rastro dessa tradição, uma certa crítica literária (enquanto prática de leitura) esteve comprometida com a idéia do sujeito do *saber*, colocando a literatura como *saber imaginário*, dona de uma verdade totalizadora.

Desde a *mimesis* aristotélica, passando pelo Realismo e por uma atitude idealista na modernidade, o texto literário é colocado como representação de uma verdade que, por sua vez, faz da própria *crítica* uma *ciência da literatura*, detentora de uma interpretação unificadora e explicativa.

Se Blanchot (1959) decreta o fim da filosofia, reivindicando na modernidade um olhar crítico que realize sua própria morte enquanto *saber totalizante*, a literatura moderna se renova pela valorização de uma prática escritural que admite a desconstrução da identidade do sujeito da *razão*, questionando o sentido absoluto do texto.

O pensamento crítico na modernidade torna-se peça incontestável para o movimento disruptor na literatura em que a descontinuidade e multiplicidade do discurso levam a linguagem a reconhecer os vários sentidos que o texto dissemina.

Tânia Rivera (2002), citando Jean-François Lyotard, situa o nascimento da arte moderna coextensivo ao nascimento da psicanálise. Sob a ótica de Lyotard (1985), o sujeito moderno pertence à revolução cezanniana e freudiana.

A obra de Paul Cézanne desconstrói a ordenação natural do espaço visual: sua criação não é composta a partir da posição inquestionável de um olhar ordenador. Com a descoberta do inconsciente, Freud também desestabiliza o lugar ocupado pelo sujeito de então. Assim como na arte de Paul Cézanne, a imagem do sujeito apresentada pela psicanálise está em pedaços, perdida, fragmentada.

A aproximação entre a literatura moderna e a psicanálise, com efeito, dá-se a partir de uma conjuntura em que os "ideais" buscam uma estética revolucionária, cujo *espírito da época* traduz numa explosiva liberação das potências criativas e fora de qualquer padrão estabelecido.

A procura de novos parâmetros que a liberte do domínio da racionalidade, a literatura, pela função poética da linguagem, estabelece uma tensão permanentemente entre a palavra e o referente, fazendo tropeçar os limites do real pela imagem do desejo.

A literatura moderna, num encontro fecundo com a psicanálise, torna-se experiência de transgressão dos próprios limites, revelando uma realidade outra que é, antes de tudo, a realidade da alma humana.

De acordo com Leyla Perrone-Moisés (1993), a linguagem poética na modernidade rompe com as metafísicas e seus

pressupostos, colocando o sujeito em crise, forçando-o à mais radical das críticas com relação a si mesmo.

A morte da *sagrada literatura* passa por uma crítica do sujeito que as ciências humanas atualizam na contemporaneidade. Lacan (1998) terá uma função crucial nesse contexto, apresentando uma idéia de sujeito como significante da linguagem do Outro.

A psicanálise, assim, denuncia os limites do conhecimento discursivo da consciência, destacando as construções da arte e da literatura que situam o fracasso da linguagem por um sujeito interpretante, expressado por alegorias, metáforas, imagens mitopoéticas e por uma retórica que reconhece fantasia e realidade com o mesmo valor de interpretação.

Roland Barthes (1999), reconhece na literatura um discurso que não se origina de uma verdade, mas de um texto que se escreve e que se reescreve indefinidamente na medida em que é lido. Para ele, o sentido do texto só é apreendido pelo voo dos significantes que faz circular a pluralidade de sentido que a obra literária encerra.

O campo criativo da arte e da literatura abre-se para um vazio em que a linguagem, ao infinito, permite falar de si mesma indefinidamente. O vazio constituinte do sujeito, que Lacan faz referência, toma aqui uma função determinante para a crítica literária, tornando sua linguagem um *locus* sem organismo, nem sujeito próprio.

Segundo Michel Foucault (2001), na literatura não se trata de um feito de beleza, de idéias ou de sentimentos mas, sobretudo, de linguagem. Na radicalização de uma linguagem "libertadora", Foucault defende um sistema *linguageiro* que faz

parte de uma rede de signos que circulam numa dada cultura. Mas a cada rede de signos, atualizam-se valores significantes que determinam a sua circulação às regras de significação.

Freud (1980) postula a partir de suas indagações a impureza primária entre realidade psíquica e material, indicando-nos a impossibilidade da determinação de um sentido pleno. Roland Barthes (2000), fazendo uma crítica à imposição ditatorial do sentido e do significado, diz-nos que a língua é *fascista*, levando-nos a considerar o que a psicanálise já indicava: a impossibilidade do acesso ao Real pelos limites da linguagem.

A psicanálise, portanto, sempre valorizando a linguagem poética, nega qualquer possibilidade de realismo/nominalismo, aderindo à poesia como o lugar do desdobramento e plenitude funcional da língua. Freud e Lacan estariam, assim, contemplando o discurso literário como o único lugar onde o sujeito é o próprio ser da linguagem, despedaçado e fraturado.

Ítalo Calvino (1990) assegura-nos que, no campo da literatura, conhecer o real é deformar o real. A paixão da literatura é representar deformando, fazendo eclodir a tensão que se estabelece entre o *em-si* e as coisas representadas. Com Freud, sabemos que o inconsciente toma a palavra como coisa fazendo do eu que fala um sujeito advindo dos significantes sem sentido, indicando a opacidade do Real e, portanto, a impossibilidade da verdade material.

Segundo tais impressões pretendemos fazer nesse trabalho o itinerário de um sujeito que encontra no discurso literário e psicanalítico a palavra que, pela via da literatura, o seu inconsciente se permite aflorar; e, pela via da psicanálise, tem-se o reconhecimento desse inconsciente.

Tal aproximação, todavia, não se concretiza senão pelo hiato existente entre psicanálise e literatura que faz desse encontro uma *mancada*¹ ou fracasso, o que não impede que os dois campos não se contemplem, produzindo um jogo de criações mútuas.

Na literatura como na psicanálise, o sujeito está confrontando-se ao branco da página, ao vazio da existência que, por sua vez, faz com que essa realidade seja preenchida por alguma coisa. Esse fato, por si só, faz-nos crer que a partir desse vazio possamos estabelecer um diálogo fecundo quando, a partir desse hiato existente entre os dois discursos, algo se cria.

Desse modo, nos capítulos I e II, pretendemos fazer uma montagem textual em que os dois discursos se encontram, dialogam e se iluminam. Para tanto, nossa pesquisa leitural se enriquece na companhia de pensadores e críticos que fizeram de sua prática um hino à liberdade de ser e escrever: Nietzsche, Freud, Lacan, Foucault, Derrida, Barthes, Blanchot, Leyla Perrone-Moisés e tantos outros que compõem a bibliografia desse trabalho.

No capítulo III, chegamos ao cerne do trabalho e ao texto de Clarice Lispector, *A paixão Segundo G.H.*, acreditando tratar-se de uma obra que, na modernidade, sintetiza a desconstrução da identidade do sujeito e, colocando-se em estado de perda, faz da escritura o espaço de produção de sentidos pela paixão de escrever.

Essa consideração já justifica a nossa escolha para pontuar a evanescência do sujeito que encontra em Clarice um lugar crítico, fazendo a denúncia do discurso da razão, da autonomia do eu e do sentido pleno.

O texto clariceano revela para a literatura e para a psicanálise os efeitos da escritura como expressão de uma linguagem que destrói a verdade ontológica a partir de um saber-fazer com a língua. Clarice, em seu movimento de escrita, fala-nos de um sujeito de várias línguas, sujeito da dúvida, produtor de magia e gozo da linguagem.

Notas:

¹ Lacan, apontando para o caráter hiante do inconsciente, joga com as palavras *Unberwusst* (inconsciente) e *une bévue* (rata, mancada). Desse modo, o encontro com o saber inconsciente introduz o *non sense* e atualiza no sujeito um não realizado, uma mancada.

1. O SUJEITO DO INCONSCIENTE E O SABER DO DESEJO

1.1. Descartes e o Logos Divino

Reza a antiga lenda que o rei Midas perseguiu na floresta, durante longo tempo, sem conseguir capturá-lo, o sábio *SILENO*, o companheiro de Dionísio. Quando, por fim, ele veio a cair em suas mãos, perguntou-lhe o rei qual dentre as coisas era a melhor e a mais preferível para o homem. Obstinado e imóvel, o demônio calava-se; até que, forçado pelo rei, prorrompeu finalmente, por entre um riso amarelo, nestas palavras: - Estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento! Por que me obrigas a dizer-te o que seria para ti mais salutar não ouvir? O melhor de tudo é para ti inteiramente intangível. Não ter nascido, não ser, nada ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer (NIETZSCHE, 1996: 22).

O homem ocidental nasceu sob o signo da morte. A pergunta *Quem sou?* carrega em sua enunciação o sentido trágico da existência humana: a resignação e constatação da falta de sentido. O homem ocidental não pôde ser constituído a partir de uma palavra verdadeira, não se tomou no meio de uma linguagem como efeito de uma certeza centrada no *logos*, no primado da essência ontológica, na autonomia do eu pela razão.

O *pathos* humano, retomado por Nietzsche na lenda do sábio *Sileno*, traz para o campo da indagação filosófica acerca do

sujeito a idéia da incompletude, da finitude que, no fundo, faz referência à própria morte do discurso filosófico enquanto discurso do *Ser*.

Nietzsche, em *O Nascimento da Tragédia*, coloca-se como o primeiro filósofo trágico e, paradoxalmente, o mais oposto ao pessimismo. O sentido trágico no filósofo de *Assim Falava Zaratustra* pode ser compreendido como o discurso dionisiaco, que nos mostra a incompletude do sujeito e a falta de sentido. Dionísio estaria situado, desse modo, num contexto de invenção e transgressão criativa, numa lógica do sonho e da fantasia, em que o trágico implica a vida e, por isso, expressa a afirmação trágica da vida em face ao aspecto temporal da experiência humana.

A morte humana, a idéia da finitude, contrapondo-se ao ideal da filosofia logocêntrica demonstra, segundo Nietzsche, **o dizer sim à própria vida, mesmo nos seus mais estranhos aspectos e mais duros problemas: à vontade de viver, que se alegra com o sacrifício de seus tipos mais elevados, à própria inesgotabilidade - eis o que eu chamo de dionisiaco, eis o que adivinhei como a ponte para a psicologia do poeta trágico. Não para se livrar do terror e da compaixão, não para se purificar de uma emoção perigosa mediante a sua descarga veemente (assim o entendia Aristóteles), mas para, além do terror e da compaixão, ser ele mesmo o eterno prazer do devir que encerra em si a alegria do aniquilamento (NIETZSCHE, 1998: 17).**

Para Nietzsche, o trágico não comporta um sentido antitético entre a vida e a morte, Apolo e Dionísio. O que iremos encontrar no filósofo é a oposição entre Sócrates e Dionísio: o primeiro, fazendo da palavra a expressão da verdade absoluta; o segundo, a

expressão do trágico, da celebração da vida, da diferença e do devir.

Dionísio, o deus da embriaguez, das forças da natureza e da música, diz por sua boca que *a verdade é feia e que o homem criou a arte para embelezar a vida e não morrer da verdade* (VERNANT, 1990). Em Nietzsche, a idéia do trágico parece ser o elemento fundamental das forças dionisíacas - o desejo de destruição, de mudança, de devir -, buscado na manifestação da arte como resposta às certezas da filosofia representada pela figura de Sócrates: o filósofo das essências, da unidade. Dionísio é criação, descoberta e invenção. O seu discurso transgride as regras do código lingüístico, fazendo da língua o lugar do desdobramento poético que subverte sua estereotipia e congelamento de sentido.

Mas o discurso filosófico, contrariamente, desde as suas origens é a afirmação do discurso do saber e de todas as categorias em que se possa incluir o *ser-no-mundo*. O questionamento da filosofia centrado no seu objetivo, a saber: o ser e sua problemática colocam-se, antes de tudo, como *desejo de saber*. Assim como Foucault observara em *A História da Loucura* e em *A História da Sexualidade*, a singularidade do pensamento ocidental pode ser expresso pela *vontade de saber*.

Nietzsche, segundo Roberto Machado (1990: 22), sustenta que pela boca de Dionísio, subverte-se tal lógica com a dimensão trágica da existência que **em vez de calma, tranqüilidade e serenidade, é comportamento marcado por êxtase, por enfeitiçamento, por uma extravagância de frenesi grotesca e brutal; em vez de sonho, visão onírica, é embriaguez e experiência orgiástica (...) Metamorfoseados em Sátiros e**

Silenos, seres da natureza, protótipos do homem verdadeiro, os loucos de Dionísio, desintegram a consciência, a individualidade e se sentem na verdadeira natureza.

O trágico em Nietzsche, como nos parece querer mostrar Roberto Machado, tendo sua origem no mito de Dionísio, é a resposta à sacralização da moral fundada no *ethos logos* que o filósofo denuncia em três momentos da história: a dialética de Sócrates, que influenciou na obra de Eurípedes; o Cristianismo; e, finalmente, a dialética moderna e Wagner. Portanto, Nietzsche encontra na figura de Dionísio a palavra constrangedora, na qual signos mundanos remetem o indivíduo a um outro tempo, a um outro lugar: tempo dos começos onde não há lugar para certeza do signo, mas enigmas a serem decifrados.

O filósofo em Nietzsche é um decifrador de palavras ocultas, nas quais o divino e o profano participam de um mesmo banquete para celebrar a beleza e insensatez da vida, **o homem trágico afirma o mais duro sofrimento, de tal forma que ele é forte, rico e capaz de divinizar a existência; o cristão nega até a sorte mais feliz da terra, é pobre, fraco, deserdado a ponto de sofrer com a vida sob todas as suas formas. O Deus em cruz é uma maldição da vida, uma advertência para se libertar dela; o Dionísio esquartejado é promessa de vida, renascerá eternamente e voltará do fundo da decomposição (NIETZSCHE, 1994:54).**

Vida e morte não se opõem em Nietzsche. Apolo e Dionísio, signos mundanos e signos sagrados são interfaces da existência humana. É por esta razão que Roberto Machado diz que os gregos criaram os deuses olímpicos e a arte apolínea como uma forma de resolver o problema da existência, **para tornar a vida possível e desejável, dando ao mundo uma superabundância de vida. (...) Os**

deuses olímpicos não foram criados como uma maneira de escapar do mundo em nome do além-mundo. (...) São a expressão de uma religião como floração - e não da falta - que diviniza o que existe. Divinizar neste contexto significa fundamentalmente tornar belo, embelezar (MACHADO, 1990: 18).

Apolo transforma a força bruta de Dionísio em fenômeno estético. É nesse dialogismo apolíneo-dionisiaco que se dá o momento de reconciliação entre natureza e expressão estética que Nietzsche vê como a mais importante da arte grega. Tal Idéia é concebida também por Benedito Nunes (1993: 54), que vê **as duas potências implicadas no trágico, a embriaguez dionisiaca e o sonho apolíneo seriam, ao mesmo tempo, a dupla ponte originária de toda arte. Mas no fundo toda arte é dionisiaca.** O dionisiaco é trágico, mas é Apolo que dá a medida de sua expressão. Apolo transforma Dionísio em dramatização, forma, aparência. Só a arte torna possível a experiência dionisiaca enquanto equilíbrio entre verdade e ilusão, sonho e realidade.

A palavra híbrida de Apolo e Dionísio é a revelação de uma verdade que surge num duplo registro: da força bruta da coisa e da linguagem estética, enquanto enunciação. É nesse sentido que São Paulo afirma que *a letra é a morte da coisa*. O homem é a expressão da morte da coisa e encarnação do verbo que não se dirige às coisas, mas à linguagem das coisas no banquete dos signos. E é isto afinal e, quase precisamente, o ponto essencial da visão de Nietzsche: sujeito, saber e verdade são conceitos que apontam o malogro da filosofia enquanto discurso do eu. A dimensão trágica da existência, colocando em causa as certezas ontológicas, reivindica uma linguagem artística e figurada, da ordem da mentira e da equivocação que torna toda verdade coextensiva à história do erro e da dissimulação.

Mas, a filosofia tal como era entendida antes destes questionamentos fora tão abstrata como o instrumento lingüístico que, necessariamente, utilizava e é nisso mesmo que implica sua busca como busca das essências, das definições e ligações conceptuais. René Descartes vai ser aquele que sistematizará o que Platão sugere e cristaliza, Santo Agostinho aproveita e torna dogma cristão: a existência e o pensamento do ser centrado no *logos* divino, o fundamento do ser e do conhecer como um bem - o *Sumo Bem*.

A filosofia moderna construiu um modelo de subjetividade e representação do mundo calcado nos ideais platônicos. Decartes surge nessa cena como aquele que vai colocar a noção de sujeito como expressão da verdade e a consciência como o lugar da morada do ser. A universalidade da verdade tem aqui o seu lugar e sua ordem: o sujeito cartesiano verticaliza o saber, como no discurso platônico, quando o objetivo do filósofo é atingir as alturas da *Idéia*, da *Essência*, do *Inteligível* e do *Modelo*.

Garcia-Roza (1991: 11), fazendo uma leitura do *Teeteto* de Platão enfatiza que para o filósofo **a ciência consiste na posse da verdade e que esta nada mais é do que a revelação do ser**. Essa definição de ciência enquanto revelação do ser pelo *logos* consiste na verdade absoluta; e a subjetividade, pela via da verdade submetida às suas leis, cujo estatuto de universalidade legítima, é a busca obsessiva de uma palavra verdadeira e a revelação do ser em sua totalidade.

Diante de toda a incerteza do mundo Descartes (1996: 269) afirma a certeza do *Cogito*. O *penso logo sou* cartesiano eleva o eu à esfera do pensamento como garantia de sua existência: **sou uma coisa que pensa**. O eu pensante de Descartes torna, assim, a

garantia das certezas eternas e domínio do real. O cartesianismo propõe uma universalidade do espírito como fundamento do *ser*. Se este é tomado como ponto de partida não é para afirmar a singularidade do sujeito, mas a universalidade da consciência. O *logos* individual nada mais é do que a manifestação do *logos* super individual.

O sujeito da verdade que Decartes designa é a existência de Deus como causa primeira. É porque Deus existe que a *Idéia* existe na mente humana. O Deus cartesiano é a certeza da objetividade do conhecimento, o *bon dieu* é o otimismo racionalista e a certeza do ser enquanto pensamento. O argumento ontológico mostrado por Decartes consiste, então, em duas substâncias: a *res infinita* (Deus) e a *res extensa* (o pensamento). É porque Deus existe que se pode afirmar o ser finito e imperfeito. A existência do sujeito sustenta-se na onipotência divina, em nome da qual se pode afirmar que o mundo consiste como criação de um Deus que tudo pode.

Deus que, na verdade, é uma Deusa: Deusa-Razão cultuada por Decartes e seguida pelo pensamento ocidental do séc. XVIII. Deusa também já cultuada por Sócrates, basta lembrar que neste filósofo o homem é um ser racional e que graças à razão pode ser justo e praticar a verdade. Em Sócrates não há lugar para a arte e a retórica - os poetas são aqueles que oferecem imagens desordenadas dos deuses, tirando-lhes sua marca essencial e divina: o *Bem* e a *Verdade*.

São nestes termos que Horus Vital Brazil (1998: 118) faz uma crítica à idéia de Deus como ser supremo e criador, com uma nova retórica e uma razão dialógica, pois **a idéia de um Deus como *Perfeita Unidade, garantia da verdade e modelo da razão humana,***

coloca o conhecimento humano como uma *réplica, pálida e imperfeita*, do conhecimento divino que teria a solução, no conhecimento, de todos os problemas da moral e da ética, dando fundamento a um *monismo axiológico que reduziria as divergências de opinião*, todos os valores na sua infinita diversidade a um só valor concebido em termos de perfeição, unidade e verdade.

Em todo caso, Platão seguirá a lição socrática e fará de sua filosofia um combate à palavra subversiva representada pela retórica da antiga *Paidéia*¹ dos poetas e contra a *Metis*² e a retórica da nova *Paidéia* dos *Sofistas*³. O combate platônico será a tentativa de excluir da linguagem a palavra transgressora do poeta e a retórica do sofista, vistas como mentira, ilusão, falsificação, simulação e dissimulação conseguidas pelo uso da linguagem.

Na *República*, Platão irá demonstrar que a arte poética é um veneno mortal para a alma, para a república e para a filosofia. O sofista e o poeta são falseadores, imitadores da realidade; já o filósofo é um perito da verdade. O perigo dos poetas está em que, através da palavra transgressora subjetiva e falsa, só dizem o mundo e as coisas a partir das aparências, dizem o mundo e as coisas a partir do que não são. O filósofo, detentor do saber absoluto, busca a essência das coisas pela palavra verdadeira: a verdade é dizer o *que é pelo que é* - a verdade é una e a mesma para todos.

A *República* é a obra platônica em que a Deusa-Razão exclui, nega e satiriza a palavra poética. São nestes termos que Platão, no Livro III (1996: 90), falando do homem justo e virtuoso para o seu discípulo Adimanto, profere estas palavras: - **assim, se um homem perito na arte de tudo imitar viesse à nossa cidade para**

exibir-se com seus poemas, nós o saudariamos como um ser sagrado e extraordinário, agradável; porém, lhe diríamos que não existe homem como ele na nossa cidade e que não pode existir; em seguida mandá-lo-íamos para outra cidade, depois de lhe termos derramado mirra na cabeça e o tê-lo coroado com fitas.

Na *República*, não há lugar para a poesia, para o riso para a inspiração, para o excesso da linguagem. O filósofo platônico se pergunta pela essência segundo o *ethos logos* que Aristóteles irá defender na *Ética a Nicômaco* (1996) e Kant transformará em imperativo categórico na *Crítica da Razão Prática* (1998), perguntando-se: Que posso saber? Que devo fazer? Que me é permitido esperar?

Nestes filósofos, portanto, o saber é verticalizado, constituído pelo discurso da razão - o juiz de todos os discursos. O lugar do filósofo é o lugar do enunciado, da universalidade, da verdade sobre o ser. O saber ocidental de Sócrates a Hegel cristalizou o saber como absoluto e eterno. Decartes inserido nesta tradição assegurou para a filosofia e os discursos que se querem científicos: a *Verdade* e o *Ser* como *Uno*. O *Cogito* cartesiano é o problema fundamental de sua filosofia, é a garantia dessa certeza, que nega a dúvida, o equívoco, o mistério e o prazer: categorias mundanas encontradas nas figuras do poeta, *Sátiros* e *Silenos* - demônios divinos que representam a alegria de viver e de contar a história do homem na dimensão da palavra criadora e subversiva.

Por conseguinte, se em Platão e em toda a tradição filosófica que vê na retórica e na arte a degeneração, deformação, degradação da pureza do modelo (na república não há lugar para os poetas , como também em Decartes não há existência fora do

pensamento), houve um tempo onde a palavra portadora da verdade era atribuída ao *aedo*, ao profeta e ao poeta da Grécia Antiga. Nesse tempo, a palavra fazia parte das coisas e dos acontecimentos de uma cultura que guardava em seu interior signos sagrados e signos mundanos, plenos de mistérios e paixão. Tempo dos deuses e heróis, tempo das origens onde o que estava oculto e não manifesto remetia o indivíduo para um outro sentido, num interminável de decifração.

A esse propósito, indica-nos Garcia-Roza (1998: 22) que a palavra do *aedo*, do profeta e do poeta representava a fratura do ser e sua enunciação dava-se não numa proposição, mas na possibilidade de abertura para a palavra originalmente carregada de mistério, dissimulação ou de dissimulação da dissimulação. A palavra poética foi, desse modo, o alvo contra qual todo o pensamento grego se organizou: **enquanto o pensamento filosófico nos arranca do plano dos acontecimentos e nos remete para o plano da idéias universais, a palavra poética nos envia aos acontecimentos originais, aos gestos dos deuses e dos heróis, ao tempo mítico dos começos.**

O filósofo sempre se dirigindo a um sentido pleno, ao enunciado, à certeza do signo. O poeta se apresentou como ser inspirado, portador do divino que o tornava excepcional: **a memória do aedo da Grécia arcaica e a memória do filósofo não são as mesmas, tanto pelas suas características como pela sua função. A primeira é marcada pela religiosidade e pelo procedimento ritual, não é desvinculável de uma organização institucional e mental que caracterizava o grego dos tempos arcaicos. Sua função é a constituição de uma ordem do real e ao mesmo tempo, de purificação e de salvação. A memória do filósofo já está ligada ao conhecimento, visa tanto à conservação de um**

**passado histórico como apreensão das essências inteligíveis
(GARCIA-ROZA, 1998: 30).**

Platão, como também Decartes, toma partido da palavra portadora da ordem e das amarras do real. Neles, a palavra é pura convenção e obedece a uma lei de natureza divina e sobrenatural. A palavra do poeta, por sua vez, não nos remete a nada, no sentido de uma metafísica da presença - a palavra é a expressão dela mesma e só diz o ser das coisas pela linguagem das coisas e dos limites do simbólico.

Ser, linguagem e verdade são temas abordados pela filosofia, provocando um mal-estar entre sentido e existência, percepção e realidade. De Sócrates à filosofia moderna ser e linguagem identificam-se com um sujeito metafísico e ideológico afirmando o conhecimento discursivo da consciência. O mundo enquanto representação de verdades absolutas será efeito desse sujeito ideológico e alienado.

No século XX, Wittgenstein retomará essa problemática colocando ser e linguagem no centro de suas indagações. No *Tractatus Lógico-Philosophicus* e nas *Investigações Filosóficas*, o filósofo desenvolverá uma fascinante discussão a respeito do sujeito e de sua relação com o mundo, tornando-se um dos mais importantes filósofos do século. No *Tractatus lógico-philosophicus* (1968), a sua análise se endereça ao sentido da linguagem e da dimensão ética da existência, postulando uma essência cuja lógica a palavra não pode abordar. Nas *Investigações* (1996), Wittgenstein muda sua perspectiva reconhecendo que essa lógica não pode mais ser uma lógica do sublime - não há "essência" da linguagem e do mundo.

No *Tractatus* Wittgenstein afirma que **o que não se pode falar deve-se calar**. Sujeito e existência, nesse momento, transcendem à compreensão humana e a solução desse enigma escapa ao humano, situa-se fora do espaço e tempo. O mundo do *Tractatus* é conjunto de fatos, de modo que a forma lógica da realidade está em concordância com a forma lógica das sentenças que a representam.

Nas *Investigações Filosóficas*, Wittgenstein rompe com a idéia das essências, não cabendo mais a pergunta: *qual a essência da linguagem?* Agora sua forma de pensar a questão se dirige à pergunta *"como a linguagem funciona?"* Com essa nova posição podemos entender que não há *"a linguagem"*, mas linguagens. Portanto, o segundo Wittgenstein destituiu o caráter ontológico que garantia a relação isomórfica entre linguagem, mundo e sujeito. Não há harmonia entre linguagem e realidade, a linguagem não é o espelho do mundo, o que significa dizer que não é partindo do mundo que construímos a linguagem mas, ao contrário, é a linguagem que constrói o mundo e o homem: **Quando os filósofos usam uma palavra - "saber", "ser", "objeto", "eu", "proposição", "nome" - e procuram apreender a essência da coisa, deve-se sempre perguntar: essa palavra é usada de fato desse modo na língua que existe?**

É assim que podemos falar que o mundo e o sujeito, uma vez constituídos como efeito/ato de linguagem, sugerem que a língua não tem uma função afirmativa/descritiva da realidade ou da verdade, mas porta-voz de um sujeito interpretante, referido ao duplo sentido do discurso que encontra na palavra poética e retórica a possibilidade do engano, do sonho, da invenção e multiplicidade de sentidos.

Em Aristóteles, o campo da poética⁴, ao contrário da filosofia, não exprime uma teoria do conhecimento sobre a natureza humana. A linguagem poética é imitação dramática, arte do indivíduo no palco de sua existência. Pintura, escultura, tragédia, comédia, epopéia, lírica, música, são *ars poética* quer realizam por imitação as virtudes e vícios humanos através da *mimesis*.

A *mimesis* aristotélica explicitaria a elasticidade da *physis* humana, **ensina algo que a ciência dos primeiros princípios, a obra em que ele mais se empenharia, não se permitia ensinar: que é preciso aprender a viver a dupla via e não via única da verdade alcançada pelo pensamento (LIMA, 2000: 32)**. Em Aristóteles, a natureza humana não se dá apenas por uma via contemplativa da idéia mas, também, pela teatralidade da narrativa poética. Assim, a *mimesis*, em Aristóteles, revelaria a ambigüidade da palavra e do pensamento, contrapondo à vertente do signo o artifício do texto teatral e do engano poético.

Na *Poética*, a linguagem não manifesta as coisas, mas as significam. A palavra é símbolo e sua relação com a coisa é de significação, ruptura com o vínculo natural. O filósofo define a literatura como *mimesis* e acrescenta que, por um lado, a *mimesis* produz conhecimento e, por outro, produz prazer. A literatura não é experiência bruta ou factual, mas fato mediatizado, modificado pelo processo da *mimesis*. As palavras também são símbolos dos estados do espírito: pensamento, linguagem e espírito seriam características humanas para explicar as coisas enquanto existentes.

A relação da *mimesis* com o prazer e o espírito, em Aristóteles, introduz no pensamento ocidental a dimensão do

desejo que desloca do significado a onipotência do discurso universal para o campo da significação, em que a palavra poética, sempre subjetiva e artificial, subverte o código lingüístico e o saber absoluto. É com esse propósito que no *Tratado Sobre a Alma*, Aristóteles (apud. MENESES, 1995: 35) surpreende-nos com a afirmação de que a imaginação não se move sem o desejo. O processo de *mimesis* passa pela imaginação/imitação e, com isso, a arte da palavra é transfiguração da realidade, reconhecendo que o imitar traz em seu interior a fala do desejo: **O imitar é natural ao homem desde a infância - e isso o difere dos outros animais, em ser o mais capaz de imitar e adquirir conhecimentos por meio da imitação - e todos têm prazer com isso (Aristóteles, 1996: 33).**

Aristóteles antecipa o que séculos depois Freud (1980), com suas indagações psicanalíticas, formaliza em *Lembranças Encobridoras* dizendo que uma lembrança ou memória, mesmo com todos os requintes de veracidade, pode ser uma construção, uma ficção. A palavra do sujeito é sempre retórica, da ordem do fantasma e, portanto, não confiável porque contaminada pelo desejo. Do mesmo modo, a linguagem literária estaria circunscrita nesta ordem - o poeta, ou escritor, é criador e escrever é a paixão da linguagem criando mundos, o que não significa dizer que é a mentira da realidade.

A verdade da literatura só se materializa enquanto relato da ordem da ficção e do desejo. A realidade do texto literário é a verdade de um sujeito histórico-subjetivo que não compactua com a metafísica da presença ou com o ser do *cogito* cartesiano *ergo sum*. O sujeito da escritura defronta-se com um conflito permanente, quando o evento semântico é sempre uma diferença,

revelando o impasse da formalização do real na medida em que todo realismo é impossível.

A literatura, por conseguinte, é uma resposta ao mundo cartesiano, sempre preso às certezas do pensamento. Escrever é negar o mundo para poder superá-lo, sendo que a significação do real é a violência da linguagem. Freud, no horizonte das ciências humanas, também afirma essa crítica, desnaturalizando toda linguagem que se quer a-temporal e universal. A psicanálise, afirmando que a linguagem é o lugar do mal entendido, nega a pretensa univocidade dos signos, sublinhando a função de desconhecimento e distorção do discurso situando, portanto, o sujeito fora do campo da consciência e do sujeito histórico-natural. O sujeito freudiano pode ser definido de acordo com o seu lugar na história, na qual, verdade e ficção têm o mesmo valor de interpretação de sentido.

É com essa mesma valorização que Aristóteles (1996: 58) apreende a *mimesis*, como expressão de uma palavra que não diz respeito ao ser da coisa, mas expressão do homem que, numa espécie de revolta, diz o mundo como expressão de sua verdade: **do ângulo da poesia, um impossível convincente é preferível a um possível que não convença. (...) é verossímel que algo aconteça contra a verossimilhança.**

1.2. Freud, a linguagem e a Peste

O conceito de *inconsciente* marca decididamente a situação do sujeito dentro da epistemologia moderna. Com Freud, o sujeito

perde o caráter de *substância espiritual, biológica* ou uma *coisa*, contrapondo-se a *res cogitans* cartesiana *ergo sum*. O conceito de inconsciente coloca a idéia de sujeito a partir de sua operacionalidade no campo do discurso, formando na linguagem conteúdos simbólicos.

Freud, nas *Novas Conferências Introdutórias sobre Psicanálise* (1980:336), situa a descoberta psicanalítica fora do campo da consciência pressupostamente pensante. O pensamento inconsciente encontra sua materialidade própria nos fatos de linguagem, estando o sujeito do inconsciente ex-centrado do *eu*, sendo aquilo que impõe limites a tudo o que depende da noção de mundo: **a megalomania humana deve sofrer a terceira e mais terrível humilhação pela pesquisa psicológica de hoje em dia, que quer provar ao *ego*⁵ que ele não é senhor de sua própria casa, mas sim que deve se conformar com escassas informações do que sucede inconscientemente em sua mente.**

Para Freud, o que se chama de inconsciente são pensamentos que se materializam na letra, estando o pensamento fora da consciência e, portanto, contrário ao que propunha Descartes. Tomamos, assim, a idéia de sujeito do inconsciente oposta ao *eu*, situada numa a-topia e a-lógica do significante, representando um excesso ou uma queda do objeto, onde estaria um sujeito da dúvida, do *non sense*, do inapreensível, indicação da aberração inconsciente frente ao que entendemos como lógica racional: **o pensamento é desarmônico em relação à alma. E o *nous* grego é um mito de uma complacência para com a alma, de uma complacência que seria conforme ao mundo (*Unvelt*) pela qual a alma é tida por responsável, ao passo que ele é apenas fantasia com a qual o pensamento sustenta, "realidade" certamente, mas ao se entender esgar do Real (LACAN, 1993: 19).**

A situação do sujeito e o caráter ético do seu saber estão endereçados a uma falta de saber provocada, por sua vez, pela falta de sentido e ausência de objeto. É por esta razão que Bertrand Olgivié (1998) dirá que o estatuto do inconsciente é ético e não ôntico. O sujeito psicanalítico é efeito de uma morte, morte da coisa, efeito subversivo das pulsões que encontra na linguagem a sua borda: **Palavra-borda-buraco que nos separa do Outro, permitindo assim o surgimento do sujeito. Palavra que se desenvolve apenas numa dimensão temporal sem espessura nem superfície. Palavra que uma vez enunciada não pode ser mais agarrada, a não ser numa série infinita de remendos. Os remendos do ser do sujeito. Palavra que fora da boca, é como pedra na mão. Seus efeitos são incontrolláveis, somente a partir da palavra a estrutura pode ser organizada. (...) Com a palavra se constrói, via inconsciente, a realidade como efeito de discurso. Pelo corte que ela produz, criando borda, e com o humano que habita, ela produz o sujeito como um nó sem pontas, que não cessa de se desfazer na a-lógica de uma a-topia fundadora (CORREA, 1993: 19).**

Já na *Interpretação dos Sonhos* (1980), Freud nos lega o sentido de sua aliança com a palavra asseverando as *formações do inconsciente* como fatos de linguagem. A psicanálise enquanto prática terapêutica estaria suportando um tratamento como *relação de fala*, com os efeitos daí decorrentes. O ato analítico é da fala produzido numa relação transferencial, em que o significante é suportado pela voz e modelado pela palavra visando o que Anna O.⁶ designara de *Talkin Cure* (a cura pela palavra), evidenciando que o *inconsciente* é a soma dos efeitos da fala sobre um sujeito.

O sujeito freudiano estaria atravessado por um Outro (linguagem) num movimento dialético entre o tempo originário, inapreensível, e um tempo que funda a originalidade do sujeito como estrutura de linguagem. A psicanálise, portanto, estaria com o estatuto da fala sustentando um dito com a materialidade da letra, fazendo um corte em relação a Descartes e negando a possibilidade de realização do saber absoluto.

Freud descobre em sua práxis os limites do saber propondo uma nova crítica, ao mesmo tempo analítica e hermenêutica, que se opõe às metafísicas enquanto sistemas completos e vetores de verdades universais: **a obra freudiana torna-se parte de um movimento crítico, desmistificador da cultura na modernidade e questiona o que é acessível a um conhecimento - de um sujeito alteritário que não é redutível a estados da consciência - e afirma que a existência do sujeito, cindido na sua constituição, é sempre dubitável, mesmo quando ele aparece no plano fenomênico, como idêntico a si mesmo, não podendo se reconhecer como efeito de uma perda (BRAZIL, 1988: 11).**

Inserida na modernidade, a psicanálise identifica a subjetividade no campo do discurso e na irredutibilidade das *formações do inconsciente*, nos lapsos de consciência e nas parapraxias, como produções metafóricas de um sujeito que surge como efeito de desconhecimento e da dúvida radical em que sua condição de existência e história seria tributária da *desrealização do eu* pela linguagem.

Freud, Marx e Nietzsche (os mestres da suspeita), estariam fazendo a denúncia à razão e ao poder: pela instância da letra no inconsciente (Freud), pela consciência trágica dos discursos

transgressivos (Nietzsche) e pela consciência crítica, com o seu valor de interpretação no interior de uma cultura (Marx).

Ao conceber o inconsciente como efeito de linguagem, Freud associa-se a uma hermenêutica da cultura, como afirma Paul Ricoeur (1977), buscando na estética e na arte uma leitura interpretativa da realidade psíquica em que um campo de significação pela palavra poética revela os limites do irrealizável, do indizível e do irrepresentável.

A arte, a estética e, de forma bastante singular, a literatura encontram um lugar privilegiado em toda a obra de Freud, provocando no criador da psicanálise um fascínio definitivo. Ao valorizar o discurso poético para prática analítica, Freud abandona o idealismo platônico trazendo para o campo de ação analítico um sujeito como suporte de representações desejantes associadas à linguagem, efeito de uma articulação significativa.

A interpretação psicanalítica apoiada na literatura faz referência a um intertexto, a uma linguagem oculta e desconhecida, sugerindo que, no limite, todo texto é ilegível. Foi seguindo essa lógica que não se prende a significados estabelecidos que Freud pôde chegar ao sentido de sua descoberta: a escuta psicanalítica resvala para a trama poética em que a dança dos significantes mobiliza a conjunção de uma relação e produz um dito que gira em torno de uma significação produzida.

A importância da literatura para Freud já pode ser testemunhada nas suas cartas a Fliess, quando lemos que sua tarefa terapêutica era através de suas investigações *retirar a exposição e conflitos humanos do domínio da poesia e da intuição conduzindo-as às ciências naturais*. O que nos leva a pensar, num

primeiro momento, em um Freud ainda norteado pela ciência de sua época. No entanto, a literatura sempre fora enaltecida por ele que, com frequência, recorreu às referências literárias, considerando-as as mais adequadas à formação do analista, uma vez que, em sua opinião, a literatura detinha *um saber* próximo ao da psicanálise. Freud (1980: 18) sempre afirmou que os poetas e romancistas **estão bem diante de nós, gente comum no conhecimento da mente, já que nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência.**

Por conseguinte, observamos que o valor da literatura para Freud ultrapassa uma mera *operação de deslocamento* entre ciência e arte. O sentido da fala do analisante é aquele que constitui uma outra linguagem, uma *outra cena*, apontando para a linguagem metafórica da poesia.

Observando os famosos casos clínicos de Freud: O caso Dora, O pequeno Hans, O caso Schreber, O Homem dos Ratos e o Homem dos Lobos; neles encontramos toda uma técnica narrativa que faz dos relatos clínicos verdadeiras *ficções freudianas* (MANNONI, 1998) remetendo-nos, ao mesmo tempo, para o Freud escritor e para os personagens enquanto protagonistas da obra.

Assim, há em Freud toda uma eficácia da palavra que extrapola o discurso técnico-científico. Na realidade há nos relatos uma criação de mundos onde são narrados pedaços de histórias. Através dos casos clínicos percebemos uma invocação de um drama vivido por trás dos nomes dos seus analisantes, com um traçado de um destino, de uma trama que se tece na escritura. Eles passaram de pessoas a personagens pela palavra criativa de suas enunciações.

Apoiado na *ars poética* - técnica do escritor ou poeta - Freud nos dá a chave para entendermos a teoria e a técnica psicanalítica: decifrando no discurso do analisante o que lhe parece incompreensível e que constitui enigmas. Ele se refere a uma prática interpretativa que se dirige a um criptograma, ao não sentido da linguagem, irreduzível a qualquer saber pré-estabelecido.

Freud interessado na criação artística endereça suas pesquisas para grandes artistas e escritores, fazendo o que chamou de *psicobiografia do artista criador*. Foi analisando as obras de Leonardo Da Vinci, Michelangelo, Dostoievski, Shakespeare, Goethe, Jensen e Hoffman que ele nos indica o resgate da dimensão da palavra poética para a psicanálise, cujo texto, objeto pequeno "a", abre caminho para a revelação de sentidos novos, reinaugurando na cadeia significante o estatuto da palavra - palavra do poeta, do analista, do analisante.

Trata-se, portanto, de assegurar que para Freud o sujeito do inconsciente, como também o sujeito da escritura encontra na lógica do significante o que lhe define enquanto ser falante e a idéia de sujeito, em geral, como *metáfora do pensamento* que se materializa na linguagem.

Seguindo o percurso de Freud, Lacan (1998), citando Buffon, dirá que *o homem é o seu estilo*. O estilo de Lacan, a propósito daquilo a que ele faz referência como sendo o da *letra*, é comparado ao estilo barroco de Gôngora⁷, o que lhe faz ser chamado de *o Gôngora da Psicanálise*. Gôngora reverbera para Lacan o seu estilo, o qual assume a comparação, assumindo também para a psicanálise o aporte estético da linguagem - a poética.

Diz-nos Lacan que a experiência analítica teria encontrado no homem o imperativo do verbo como lei que o tornou à sua imagem. Ela manipula a função poética da linguagem para dar ao desejo a sua mediação. A psicanálise estaria, desse modo, restituindo à fala o seu pleno valor de evocação, assimilando profundamente os recursos da língua, especialmente os que são realizados em textos poéticos.

A lógica do significante estabelece um princípio dialógico no qual o sujeito da fala, suportado pela função poética da linguagem e pela retórica do inconsciente⁸, produz desdobramentos de sentidos, plenitude funcional da língua remetendo o eu da fala a uma conjuntura que inclui a dinâmica do inconsciente e a *poiésis*. Portanto, a psicanálise subverte as noções da metafísica quando enuncia um novo sujeito como *invenção do pensamento e da linguagem*.

Freud, nos *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade* (1980: 139), afirma que o objeto da psicanálise é aquilo que é mais variável e impossível de determinação, **somos instruídos a afrouxar o vínculo que existe em nossos pensamentos entre pulsão e objeto. É provável que, de início, a pulsão sexual seja independente de seu objeto, e tampouco deve ela sua origem aos encantos deste**. Ele, aí, introduz o corte fundamental, traçando a diferença entre natureza e cultura, palavra e coisa.

A psicanálise tem sua especificidade no fato de haver descoberto que o registro do humano é determinado pela sexualidade e linguagem, sendo o simbólico uma outra ordem que atravessa o sujeito expressando-o por uma retórica que reconhece realidade e fantasia com o mesmo valor que teria o *logos*. O pensamento humano só tem existência pela mediação da linguagem,

sendo o sujeito freudiano não *uma coisa que pensa*, mas pensamento que vem à luz da existência como efeito de linguagem.

O sintoma histórico é uma evidência disso. Em *Estudos sobre Histeria* (1980), Freud faz o relato de uma paciente (Elizabeth Von N.), sublinhando para os leitores que ela entra em seu consultório *mancando*. Ele reconhece haver nesse mancar *alguma coisa que não anda* e descobre mais tarde se tratar de um interesse sexual sob efeito de *recalque*. O mancar de Elizabeth vem tomar o lugar de um gozo perdido, impossível. Freud recebe o sintoma da paciente enquanto linguagem. A histeria como ponto de partida para a psicanálise mostra que o sintoma apresenta-se como puro traço significante à procura de significação. A mensagem escrita no corpo das histéricas vem mostrar que linguagem e não-sentido não são excludentes.

Ao demonstrar que as paralisias históricas não reconhecem a anatomia, a psicanálise compreende que o sintoma e todas as formações do inconsciente mostram-se de acordo com os limites da linguagem, segundo a compreensão da língua que não considera os fatos da linguagem apenas em sua sintaxe, mas dentro de uma perspectiva semântica, fazendo da palavra o meio de pronunciar o inconsciente.

Ainda não podemos deixar de observar que Freud, em seu artigo *O Inconsciente* (1980), dá relevância ao aparelho psíquico como sendo constituído por representações (*Vorstellung*), idéias ativas que buscam o acesso à consciência através da palavra. Para Freud, o aparelho psíquico seria constituído por um *conjunto de inscrições de sinais* (*Niederschriften*), representações que fazem do inconsciente um *verdadeiro aparelho de linguagem*. É nesse sentido que depois Lacan irá abandonar a

idéia do inconsciente como o inefável, instintivo, fazendo, assim, a passagem do *Vorsterllungerpräsentanz* freudiano para a *teoria do significante*.

Freud, a partir da leitura apreendida por Lacan, estaria articulando corpo, sujeito e linguagem de forma que a idéia do inconsciente não suportaria um lugar ou uma coisa em cima ou em baixo, uma superfície ou uma profundidade, como sustentava a psicologia. O inconsciente estaria localizado numa a-topia logicamente associada ao discurso numa série de palavras.

A partir de seus primeiros escritos, Freud já afirmava, com a idéia de *inscrições de sinais*, o inconsciente determinado por uma outra cena constituída de representações que fazem com que Philippe Willemart (1997: 35) afirme que ele (Freud) anuncia audaciosamente e timidamente um inconsciente lógico e não descritivo: **Freud usa a metáfora da tradução, bem como dos seus efeitos, e delimita, assim, novamente, o que seria o inconsciente: transcrição de uma língua para outra, de um código para outro.**

O inconsciente é constituído por traços e inscrições que são restos não traduzidos, fonte de desprazer que só têm acesso à realidade pela palavra, única via praticável pelo analista para descrevê-lo. O inconsciente encontra sua materialidade na letra, traduz esses traços mnêmicos, as representações inconscientes (representações de coisas), permitindo a constituição de cadeias, de estruturas, que nos possibilita pensar num "modelo" de inconsciente.

A leitura da *escrita inconsciente*, desse modo, só poderá ser feita se obtivermos o prazer da leitura poética que escapa ao raciocínio e à lógica, que impedem o jogo dos significantes. A sintaxe, a gramática e as regras do discurso controlam e

congelam as palavras, impedem que o fantasma do texto inconsciente que, a princípio é corpo, deslize metonimicamente, permitindo uma leitura que faz do ato analítico um ato poético: **por isso podemos definir uma cura como uma atividade prático-poética (CASTORIADIS, 1992: 24).**

É com a possibilidade de um sujeito poético e de uma estética do significante que podemos fazer a leitura do sujeito na contemporaneidade, constituído pela dimensão do desejo, cujo objeto causa de seu surgimento é uma falta, *objeto-Coisa* inapreensível. A estética do significante visa em seu movimento o resgate da dúvida, do não senso da linguagem, da perda do sentido que aponta para um sujeito apreendido na linguagem do texto, em que **todos acabam sempre se tornando um personagem do romance que é sua própria vida. A contração do tempo, que o conto possibilita, produz efeitos de estilo (LACAN Apud. LAURENT, 1998).** A citação de Lacan nos abre caminho para entendermos que a ética psicanalítica visa um lugar *suposto*, em que o saber se apóia numa *estética da letra* e sua narrativa.

Wittgenstein nos dá a medida dessa virada nas *Investigações Filosóficas* (1996: 28), proclamando a impossibilidade de se estabelecer qualquer certeza sobre o sentido da vida, do mundo, da linguagem. Ele nos ensinou que aquilo que podemos saber sobre as coisas é apenas o que propomos sobre elas sem nenhuma garantia de verdade: **a significação de uma palavra é o seu uso na linguagem.**

É com a valorização da palavra que não produz sentidos a partir do enunciado que podemos construir um espaço onde o sujeito é suposto e a sua verdade apenas dá conta de sua própria experiência subjetiva. A partir do encontro tenso entre

diversidade e ruptura no campo simbólico. O sujeito nasce, portanto, da dispersão e traz em si a cisão constitutiva de sua "natureza". O sujeito, nesta perspectiva, expressa-se em nome próprio, de um lugar *ex-cêntrico*, dando relevância à função criativa da palavra contra a tirania do UM.

A psicanálise, operando no campo da poética, atualiza o desejo freudiano e a ciência cede lugar a uma produção que inclui o sujeito desejante. O inconsciente como linguagem implica em uma verdade como invenção; invenção nesse sentido implica nas coisas serem criadas em torno de um vazio - não há sentido pré-estabelecido.

Foi buscando na produção artística e, particularmente, na literatura o funcionamento da letra como criação que Freud encontrou o que se acha subjacente entre o enunciado e enunciação daquele que fala numa relação analítica. O saber analítico ancorado no saber fazer com a língua, saber que é próprio da literatura, possibilita à psicanálise uma leitura criativa onde o prazer-gozo do enunciado e enunciação se faz ato - ato poético.

André Green, em *O Duplo e o Ausente* (1984), falando de uma possível crítica psicanalítica do texto literário, afirma que apesar das contribuições valorosas há por parte dos teóricos da literatura objeções que enquadram o discurso psicanalítico numa perspectiva reducionista da obra literária: a psicanálise estaria voltada para a análise do autor fazendo de sua biografia o objeto de análise do texto; rebaixa a criação artística a patologia e, ainda, quando a crítica se limita ao texto, acusam a psicanálise de se prender a uma de suas significações.

Em todo caso, podemos observar na companhia de Leyla Perrone-Moisés (2000: 113) que a descoberta freudiana oferece às ciências do homem, à arte e à literatura, a iluminação indispensável e subversiva do inconsciente, não como uma panacéia humanitária mas, como disse Freud a Jung numa viagem a América, uma *Peste fatal* para a velha imagem que o homem tinha de si mesmo: **Levando Freud ao extremo de sua descoberta, Lacan desaloja o sujeito do cogito cartesiano, mostra-o como descentrado e vazio, conjunto de instâncias, efeito de linguagem em vez de uno, que apenas usa a linguagem para se exprimir. É o fim do humanismo baseado na razão soberana do ego pleno, com conseqüências profundas para todos os estudos do homem.**

A literatura não poderia estar fora desse campo de ação. A teoria do significante e a ética do desejo, em Freud e Lacan, produzem seus efeitos na teoria literária. O discurso psicanalítico enquanto teoria-escritura mina as torções sintáticas da língua, perturba a lógica formal, não procurando falar da palavra, mas falar ao fio das palavras para evocar suas próprias funções.

Lacan, em *Liturattere* (1971), afirma que a crítica literária não deve nada à psicanálise. Ele propõe que não se aplique a psicanálise à arte, mas ao contrário, que se deve aplicar a arte à psicanálise seguindo as indicações de Freud de que os artistas sabem e precedem ao analista. Para Lacan, na psicanálise, o analista ocupa o *lugar suposto saber*, ao passo que na arte é o *sujeito suposto saber* que pode ensinar ao psicanalista seu saber fazer com a linguagem.

Todavia, Catherine Backés-Clement, a propósito dessa declaração de Lacan, afirma em *La Stratégie du Language* (1971),

que tanto a literatura quanto a psicanálise se misturam, sendo alguns conceitos psicanalíticos utilizados pela literatura para efetuar uma crítica literária. Literatura e psicanálise são deslocadas de seu lugar de origem e integradas a uma teoria de conjunto, em que uma das questões principais entre ambas seria a de como estabelecer os lugares da literatura como atividade de ficção e da psicanálise como prática de uma verdade.

Com efeito, Lacan pensando sobre a questão do objeto da ciência, questiona a noção de verdade afirmando, em *Juventude de Gide ou a Letra e o Desejo* (1998), que a verdade tem estrutura de ficção: não há fala sobre a verdade - a verdade fala. A verdade é causa material, o significante se objetiva na letra e na letra a psicanálise busca o que está na borda, o que aí faz buraco - o significante.

No *Seminário 17, O Averso da Psicanálise* (1985: 49), Lacan nos diz que **nenhuma evocação da verdade pode ser feita se não for para indicar que ela só é acessível por um semi-dizer, que ela não pode ser inteiramente dita, porque para além de sua metade, não há nada a dizer.** Do lado da literatura, o ato poético presentifica na psicanálise o sentido do gozo estético na estrutura do sujeito. A *poiésis* promove no campo freudiano o equívoco e o sujeito, deparando-se com o não-sentido do sintoma, apreende na poética o sintoma-metáfora que o representa para outros significantes em busca de significação.

Julia Kristeva (2000) define a psicanálise como uma ciência *eidética* que pode ser rigorosa, mas necessariamente inexata. A inexatidão referida por Kristeva está sempre remetida à ambigüidade e diversidade de seus significados, referindo-se a

uma semiótica que nos leva à verdade do discurso, de uma prática alteritária, a uma verdade irreduzível ao real substantivo.

Também Bakhtin (2000), valorizando a análise do discurso poético, faz-nos aproximar da hermenêutica na qual a psicanálise situa o sujeito numa leitura interpretativa, descobrindo que a palavra é poética, plurivalente e sobredeterminada. Palavra subversiva e transgressora que faz uso do poético e de toda a variância da língua como prática real do pensamento.

Freud nos trouxe a *Peste* da linguagem para a economia do desejo. Fez da leitura do inconsciente o objeto da psicanálise - inconsciente/texto que é da mesma tessitura da linguagem literária, onde a lógica do significante põe em xeque o conceito de verdade e redimensiona a realidade psíquica quando **só podemos fazer um juízo adequado do quebra-cabeça se pusermos de lado essas críticas da composição inteira e de suas partes, e se, em vez disso, tentarmos substituir cada elemento isolado por uma sílaba ou uma palavra que possa ser representada por aquele elemento de um modo ou de outro. As palavras assim compostas já não deixam de fazer sentido, podendo formar uma frase poética de extensa beleza e significado (FREUD, 1980: 246).**

1.3. Lacan e a teoria da *Letra*

Lacan, numa citação encontrada em *A Psicanálise e seu Ensino* (1998: 320), afirma que **todo retorno a Freud, que dá matéria a um ensinamento digno desse nome, não se produzirá senão pela via por onde a verdade mais escondida se manifesta nas revoluções da**

cultura. Essa via é a única formação que podemos pretender transmitir aos que nos seguem. Ela se chama um estilo.

A preocupação com o estilo não seria nada mais em Lacan do que afirmar ser toda estrutura de linguagem o que a experiência analítica descobre no inconsciente. Backés-Clement (1971: 16) observa que "revolução cultural", o "estilo" definido por Lacan, **se situa de partida fora de sua situação literária, ou antes, ele é o correlato necessário daquilo que em Lacan, se chama Letra e regenera o significante literatura, que vem de Belas-letras. O estilo, formação revolucionária no plano da linguagem, é o que, no pensamento de Lacan, torna possível um ultrapassar da literatura em proveito da literalidade: poder da letra, instância da letra no inconsciente.**

O estilo da letra em Lacan traz para a cena psicanalítica a *gênese de outra racionalidade*. Retomando com Descartes a noção do pensamento do ser e colocando-a enquanto questão de sujeito, Lacan interroga o saber absoluto, objeto impossível do saber filosófico e das ciências em geral.

Neste sentido, pretende dizer que há um excesso em relação ao mundo, permanecendo seu domínio completo, um mito. Isso significa que só existirá questionamento sobre o sujeito enquanto comprovada a falta do saber, já que o inconsciente escapa totalmente ao círculo de certezas, sob o qual o homem se reconhece como Uno. O sujeito lacaniano está radicalizado em relação à unidade do ser: o ser é ninguém, é decomposto, despedaçado, encontrando-se apenas na imagem do outro, que é sua própria imagem antecipada.

Lacan, contrapondo-se a toda metafísica da presença no sentido absoluto do *logos*, cinde o sujeito, sendo essa cisão

constitutiva, uma *inevitável mudança de posição da verdade em um saber que não se sabe a si mesmo, designando um outro significante que revela seu valor de significância no discurso, em que o lugar de onde se fala fica entre o um do enunciado e o campo do Outro da enunciação*. É nessa perspectiva que Lacan ancorado na lingüística e na literatura concentra o caráter problemático do ser - tudo o que se opera no campo de ação analítico não é da ordem do saber, mas da linguagem. É a linguagem que permite o acesso ao simbólico e a conseqüente clivagem da subjetividade.

A psicanálise não se interroga em direção do saber, ela só é verdadeira quando se endereça à verdade do sujeito em relação aos seus significantes. O que não impede que, operando neste campo, a psicanálise não tenha constituído um saber, já que toda ciência surge no manejo da linguagem que é anterior a sua constituição. Em todo caso, Lacan (1987: 310) trouxe à teoria psicanalítica conceitos que revelam o verdadeiro sentido da descoberta freudiana: **a análise deve visar à passagem de uma fala verdadeira, que junte o sujeito do outro lado do muro da linguagem. É a relação derradeira de um sujeito a um outro verdadeiro, ao Outro que dá a resposta que não se espera, que define o ponto terminal da análise. (...) É ali que o sujeito reintegra autenticamente seus membros disjuntos e reconhece, reagrega sua experiência.**

No retorno a Freud, o percurso de volta ao fundador da psicanálise, é feito por uma radicalização do discurso analítico: *o inconsciente é estruturado como uma linguagem*. Com essa hipótese Lacan traz para a psicanálise a palavra constitutiva do ser falante pois, se Freud introduziu o conceito

de inconsciente, com Lacan o mesmo não se sustenta a não ser na materialidade da *letra*, lugar de sua expressão.

Alguém que fala diz mais do que pretendia, o seu discurso é mais evanescente do que pretendia dar conta, topologia onde *Isso* fala através da linguagem. O eu do cogito cartesiano surge em um novo lugar - o eu que pensa não é o eu que é, e esse desvio rejeitando o sujeito da filosofia e da psicologia leva a uma definição de sujeito barrado, que Lacan escreve $\$$, na qualidade de efeito de linguagem e produção significante. Freud reinterpretado por Lacan com o modelo estruturalista e com a teoria do significante define um novo sujeito não mais como substância ou síntese, mas um efeito de combinatória significante, um sujeito do fantasma, relativo ao objeto do desejo.

A teoria da *letra* em Lacan aponta para a supremacia da linguagem, a-sujeitamento à cadeia significante que opera a construção necessária para *ser-se*. Lacan, retomando as teorias lingüísticas de Ferdinand de Saussure, subverte o conceito de sujeito, definindo-o como efeito, produto de uma montagem significante. O campo freudiano, por essa via, fala de um sujeito incerto, dividido, alterado pela radicalidade significante. Dividido o sujeito por um lado é um afastamento de qualquer significado primordial e, por outro lado, metaforizado, se estabelece como emergência de significação.

Lacan em *A Instância da Letra no Inconsciente ou a Razão desde Freud* (1998), através de um algoritmo para apreender uma teoria da *letra*, em que fundamenta o que se chama de sujeito psicanalítico; apóia-se na ciência lingüística e na teoria do signo de Saussure, com a intenção de um desenvolvimento de uma

teoria do inconsciente a partir da linguagem e da lógica, com conseqüências que ultrapassam o domínio da lingüística. A relação entre psicanálise e lingüística comprova o avanço da psicanálise em relação às teorias lingüísticas, começando pela releitura e transformação a que Lacan submeteu o conceito de significante saussuriano, a partir de Freud.

Lacan (1985: 25), em certo momento de seu ensino, precisamente no ano de 1972 quando, na presença de Roman Jakobson, que tinha feito poucos dias antes uma série de conferências no Collège de France, diz: **um dia percebi que era difícil não entrar na lingüística a partir do momento em que o inconsciente estava descoberto. Daí fiz algo que me parece, para dizer a verdade, a única observação que eu poderia formular ao que vocês possam ter ouvido da boca de Jakobson, isto é, que tudo que é da linguagem dependeria da lingüística, quer dizer, que tudo que é da linguagem dependeria da lingüística, que dizer, em último termo, do lingüista. Não que eu não acorde facilmente quando se trata da poesia, a propósito da qual ele adiantou esse argumento. Mas se considerarmos tudo que, pela definição de linguagem, se segue quanto à fundação do sujeito, tão subvertida por Freud, que é lá do que se garante tudo que de sua boca se afirmou sobre o inconsciente, então será preciso, para deixar a Jakobson, seu domínio reservado, forjar uma outra palavra. Chamarei a isto de *Lingüisteria*.**

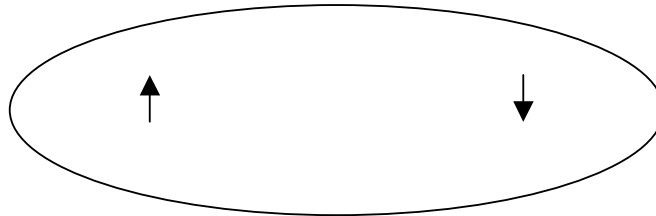
A pertinência dessa afirmação vai colocar tudo aquilo que, da boca de Freud, afirmou-se como inconsciente do lado da *lingüisteria* - nome onde pode se ler muitas coisas, dentre elas a palavra histeria, sendo o discurso do histérico o discurso do desejo. Portanto, as referências à lingüística e, mais precisamente, ao seu fundador Ferdinand de Saussure estão

presentes em Lacan, sobretudo, quando este último aponta para o significante saussuriano como um dos fios da rede que ele lança para recuperar e reler o sentido e a função da fala na obra de Freud. A contrapartida dessa releitura é a possibilidade que ela abre para que se releia Saussure, para além do que ele legou para a lingüística.

Saussure (1973), com a teoria do signo lingüístico, defende que aquilo que emerge como ciência da linguagem é uma equivalência entre duas particularidades do signo. Ele o define como associação de um termo a uma coisa, o que significa que o signo lingüístico não une uma coisa a um nome, mas um conceito a uma imagem acústica. O signo lingüístico surge, então, como uma *entidade psíquica de duas faces*, cujos elementos são instituídos numa relação de um significado a um significante, estando em Saussure numa relação de oposição e, portanto, preso um ao outro numa relação fixa.

Se o signo em Saussure é condicionado numa representação tópica onde a elipse encerra as representações de significado e significante, privilegiando o primeiro como propulsor da palavra, o mesmo não ocorrerá com a interpretação de Lacan. Com efeito, Lacan retoma Saussure e coloca em dúvida a noção de signo, propõe que uma ciência da linguagem exclua qualquer pré-existência do significado, postulando a autonomia do significante e, conseqüentemente, negando a universalidade do signo. Lacan introduz uma nova leitura do sentido: o significado não precede o significante, mas é este último que se dá em primeiro lugar - o significante é que significa.

O Signo em Saussure



Algoritmizado por Lacan

$$\frac{\text{Significante}}{\text{Significado}} = \frac{S}{s}$$

O signo em Saussure é a representação da palavra condicionada pela supremacia do significado, indicando uma anterioridade. O algoritmo lacaniano, com a supremacia do significante, pode ser entendido como o desaparecimento de um certo paralelismo entre os termos, de um lado e do outro da barra, o desaparecimento da elipse saussuriana que simboliza a unidade estrutural do signo e o acento que Lacan propõe sobre a barra que separa S de s.

A subversão do signo saussuriano, empreendida por Lacan, recai essencialmente na barra como resistência, desconstrução de toda função representativa fundada na certeza do signo. O acento na barra formalizando a teoria do significante situa-se numa ordem de espaçamento segundo a qual a lei se inscreve como diferença.

O significante é antecipado ao significado, onde o sentido flutua, desliza; **as coisas não podem mais que demonstrar que nenhuma significação se sustenta a não ser pela remissão a uma outra significação: o que toca, em ultima instância, na observação de que não há língua existente à qual se coloque a sua insuficiência para abranger o campo do significado, posto que atender a todas as necessidades é um efeito de sua existência como língua. (...) O texto mais carregado de sentido desfaz-se nessa análise, em bagatelas insignificantes, só resistindo a ela algoritmos matemáticos, os quais, como seria de se esperar, são sem sentido algum (1998: 501).**

A lógica do significante não coagula o sentido, mas abre caminho à significação. Atendendo a essa lógica, o sujeito é aquilo que um significante representa para outro significante: sujeito *ex-centrado*, sempre outro, em outra parte, situado nas entre-linhas, no interdito, sujeito apreendido na metonímia do desejo e metaforizado nas malhas da linguagem.

No campo freudiano, o sujeito se inscreve a partir do deslocamento (metonímia) e condensação (metáfora) do sintoma. O ato de significação remete-o a um não-senso, a uma não-determinação, a um momento fora do significado. É só enquanto *teoria da letra* que Lacan situa esse sujeito preso na cadeia significante e, do qual, já se sabe que falta o objeto absoluto - não há verdade total. É a presença do significante que pode conduzir-nos à idéia do sujeito como efeito de linguagem e desejo e não como um sujeito objeto do saber absoluto: **Penso onde na sou, logo sou onde não penso. (...) Eu não sou lá onde sou joguete de meu pensamento; penso naquilo que sou lá onde não penso pensar (1998: 501).**

O aforismo lacaniano, o *inconsciente estruturado como linguagem*, situa a descoberta freudiana do lado da fala e da linguagem onde se concentra aquilo que se pode interrogar como sendo o inconsciente. No *Discurso de Roma* (1998: 280), Lacan marca decididamente o ponto onde reintegra o campo freudiano ao seu lugar de origem - o inconsciente é a parte do discurso concreto como trans-individual, que falta à disposição do sujeito para restabelecer a continuidade de seu discurso consciente.

Relembrando o Freud da *Interpretação dos Sonhos*, Lacan nos diz que todo sonho tem estrutura de uma frase, de uma letra, de rebús, de uma escrita que reproduz no adulto o emprego fonético e simbólico dos elementos significantes. É, na verdade, no verbo que se perpetua a experiência do sujeito; **sujeito menos da realidade e mais das relações da fala e linguagem.**

Assim, o sujeito introduzido na linguagem do desejo, linguagem que está para além do que ele diz de si mesmo, está salvo das garras da consciência e, como tal, preocupado pelo imperativo do verbo e da lei que o forjou a sua imagem. O sujeito é num certo significante - ser segundo o significante é desejar contornando o objeto, a *coisa*, com a dimensão da palavra. O sujeito **maneja a função poética da linguagem para dar a seu desejo sua mediação simbólica. (...) É no dom da fala, que reside a realidade de seus efeitos; pois foi só através desse dom que toda realidade chegou ao homem, e é por ato contínuo que ele se mantém (Ibid., 323).**

A teoria lacaniana pressupõe que, ao falarmos, colocamo-nos no mundo. O ato da fala, por sua vez, pressupõe a significação. A fala não enuncia uma certeza já dada como em Decartes, mas é

pelo ato mesmo da fala que se estabelece a parcialidade da certeza. Para Lacan só existe ato da fala na presença do significante e isto é o que constitui o ato de pensamento, situando, por sua vez, a existência do inconsciente.

O sujeito é num certo significante e a partir desse significante outro significante aparece em seu valor de significação. A trilogia lacaniana⁹ do Real, Simbólico e Imaginário formaliza, precisamente, o conceito de sujeito-segundo-o-significante, transformando, com isto, o primado ontológico do ser em uma *ontologia do significante*.

O registro do Imaginário surge numa equivalência ao que Freud já postulava em *Eu e o Isso* (1980), afirmando que o eu é, antes de tudo, uma entidade corporal correspondendo a uma projeção de superfície. Neste sentido, Phillipe Willemart (1997: 110) assinala que **o imaginário surge do descompasso, desconhecimento do sujeito, entre seu corpo dominado e visto como totalidade no espelho e o corpo real, sem fala e sem controle motor, refletido neste mesmo espelho**. O Imaginário é, essencialmente, o pouco ser do desejante e a plenitude imaginária do Outro. O imaginário constituindo o sujeito por intermédio da forma do corpo traz para a estrutura do sujeito o mundo como construção de espelho.

O Simbólico é o registro da fala, da verdade parcial. O significante enquanto simbólico é o que presentifica a falta. Nos termos de Lacan, a função simbólica constitui o universo no interior do qual tudo o que é humano se ordena. Na dimensão do Simbólico não há a plenitude imaginária e fascinação do objeto na condição de absoluto. O universo simbólico é ético, permite a diferenciação entre a *instância cega* e o símbolo - **alienante**

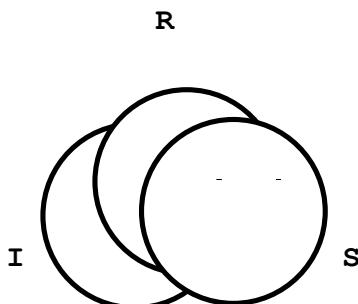
para o sujeito, ou melhor, ele é causa de o sujeito realizar-se sempre alhures e de sua verdade está sempre velada em alguma parte (1987: 264).

O Real é o registro do sujeito no seu confronto com a falta de sentido. Mistério do inconsciente, **campo daquilo que subsiste fora da simbolização e que não se espera nada da palavra (1994: 136)**. Registro de um tempo mítico onde a verdade faltou e, no qual, é o *Nada* que se presentifica. O Real é o impossível, no sentido da impossibilidade de apreensão da *Coisa*. Por isto, é que Lacan nos indica não termos meio de apreendê-lo, a não ser por intermédio do Simbólico. O Simbólico faz furo no Real contornando o indizível da *Coisa*, ocupando o lugar vazio pela consistência do Imaginário.

O Real, o Simbólico e o Imaginário, que Lacan escreve RSI, dão conta de um sujeito da estrutura pela consistência do *Nome-do-Pai*, que inscreve no sujeito a trilogia constituinte e constitutiva de sua subjetividade. A união dos três registros, a impossibilidade de uma separação, foi topologicamente formulada por Lacan na *teoria do nó borromeano*.

O nó borromeu, nó da estrutura, salienta a complexidade do homem, *nodosidade* com função de escrita, reunindo topologicamente fantasma, lei e desejo. Interconexões que imprimem na existência uma tensão permanente entre gozo, fantasia e linguagem.

Nó Borromeu



A letra lacaniana e a conseqüente articulação da palavra com o inconsciente parcializam o saber, saber interdito entre as palavras, saber sustentado pelos traços que a insistência do inconsciente deixa. O inconsciente enquanto texto é uma produção, efeito de uma combinação dos significantes em busca de deciframento.

Ler o inconsciente na dimensão do escrito é conhecer o procedimento de cifração e da ordem das letras que ultrapassam uma prática paltada por uma pragmática textual. Lacan, que introduziu na psicanálise o ternário Real, Simbólico e Imaginário, assevera que o inconsciente não traduz, mas cifra - **é do lado da escrita que se concentra aquilo que tento interrogar o que vem a ser o inconsciente, quando digo que o inconsciente é algo no Real (1994: 136).**

Jean Allouch (1994), observando essa conjuntura de Lacan sobre a origem da escrita e do inconsciente, chama nossa atenção para o fato de Lacan, em seu seminário *De um outro ao Outro*, dizer que **um ser pode ler sua marca, isto basta para que ele possa se inscrever em outra parte que não ali onde ele a fez (1994: 143).**

Ora, já no seminário da *Identificação* Lacan buscava a origem da escrita, leitura do signo, essa reinscrição feita em *outra parte*, feita pelo sujeito, mas que depende de um Outro (tesouro dos significantes), cuja estrutura não depende dele.

A função do escrito, portanto, supõe que existe um sujeito que ultrapassa o pensamento pressupostamente pensante. A escrita/escrito para a psicanálise é o suplemento da fala, desnaturalização do signo e "perda" do pensamento. A escrita é a designação do significante pelo significante - o movimento da linguagem. Linguagem suportando o que na língua se biparte: o significante na construção da cadeia que transmite o sentido e saber; e a letra na marca diferencial que se escreve sem portar uma significação, apontando um ser do gozo fora-do-sentido.

Alain Juranville (1987: 252) nos diz que **não é enquanto sujeito que o sujeito escreve, mas enquanto identificado com o Outro-simbólico, que não é outro senão um lugar tal como determinado pelo corte significante**. Corte feito na instância da *letra* e modelado pela dimensão da fala que Lacan denomina de *Lalangue*: *lalangue* é o oposto de não-língua, de privação de língua, uma língua tensionada pela *função poética*, uma língua que serve a coisas diversas da comunicação.

Haroldo de Campos ^(1997: 20) assegura e depreende do ensino de Lacan que o inconsciente é feito de *lalangue* e que isso corresponde aos propósitos da cunhagem lacaniana, servindo à justaposição enfática que **se a linguagem é feita de lalíngua se é uma elucubração de saber sobre lalíngua, o inconsciente é um saber, um saber-fazer com lalíngua, sendo certo que esse saber-fazer com lalíngua ultrapassa de muito aquilo que podemos dá conta a título de linguagem**.

O inconsciente apoiado na letra e na função poética da linguagem estaria, desse modo, iluminando o texto literário, propondo uma leitura da obra que fosse o deciframento de uma língua/lalangue - texto ilegível, estrelado, plural, de múltiplas entradas, sem começo nem fim, galáxias de significantes, tendo por medida o infinito da linguagem/lalangue.

Notas:

¹ Paidéia: Educação ou cultivo das crianças, instrução cultura. O verbo *Paidúo* significa educar uma criança, instruir, dá educação, ensinar os valores para forma o espírito e o caráter, formar para um gênero de vida.

² Métis: Inteligência prática, engenho e astúcia para solucionar dificuldades, prudência, expediente para enfrentar uma situação complicada, maquirar ardis e armadilhas.

³ Sofista: Em Atenas a partir da segunda metade do séc. V a.C. significa mestre da filosofia e eloquência. Com Platão, o sofista passa a ter uma designação pejorativa. O verbo *Sophisomai* passa a ter o sentido de astucioso e engenhoso para enganar com as palavras.

⁴ O termo *poética* é empregado aqui para designar o que hoje chamamos de literatura implicando a tríade: *mimesis*, *mýthos* e *káthasis*. Estaremos com isso fazendo uma distinção da poética enquanto prática produtiva, da filosofia e da história enquanto ciências teoréticas.

⁵ Grifo nosso.

⁶ Anna O. (Bertha Pappenhein): um dos mitos fundadores da psicanálise, exposto nos **Estudos sobre Histeria**. Anna O. deu o nome de *Talkin Cure* a um tratamento que era feito pela fala, propondo com seu estilo uma nova definição da histeria como doença das reminiscências psíquicas. Foi atribuída a essa paciente a invenção da psicanálise enquanto cura pela palavra.

⁷ Dom Luís DE Gôngora y Argote, *príncipe do Barroco espanhol*, foi nos sécs. XVIII XIX menosprezado pelos estudiosos da literatura por seu estilo obscuro e muitas vezes chamado de mau gosto. Foi reinterpretado por Damaso Alonso, juntamente com Garcia Lorca, Gerardo Diego e Afonso Reyes para poesia moderna como sinônimo de deslumbramento, ofuscação e estética da luminosidade.

⁸ A este respeito ver de nossa autoria o artigo: O desejo da escritura e a retórica do inconsciente, In: **Anais da VII Jornada Freud-Lacanianiana de Psicanálise**. Recife, 2001.

⁹ Optamos a partir dessa citação, escrever Real, Simbólico e Imaginário com as iniciais em maiúsculas no corpo do texto. Com isto estamos propondo fazer uma referência a conceitos que são próprios à teoria de Lacan e assim diferenciando-os de outros campos de saber.

2. O SUJEITO DA ESCRITURA E O GOZO DA LINGUAGEM

2.1. Foucault e a *tropologia* da linguagem

O homem não é o mais velho problema nem o mais constante que se tenha colocado no saber humano. (...) O homem é uma invenção cuja recente data a arqueologia de nosso pensamento mostra facilmente. E talvez o fim próximo.

Isto é o que enuncia de forma espetacular e, ao mesmo tempo, trágica, Michel Foucault na página final de *As Palavras e as Coisas* (2000: 536). Se seguirmos os seus passos e sua maneira de pensar (o pensar arqueologicamente), concordamos com Roberto Machado (2001) que toda pesquisa empreendida por Foucault pretende pensar o moderno, tomando como antítese de sua arqueologia o pensamento clássico. De fato, todo saber epistemológico da idade clássica situa-se sob a égide de valores que diferem da modernidade e é isso o que Foucault tenta mostrar, colocando a problemática do sujeito coextensiva ao pensar moderno.

Desse modo, se o clássico estaria voltado para as ciências da natureza (matemática, física, química, biologia, anatomia, fisiologia), procurando dar conta da razão, do conhecimento e da verdade, a arqueologia foucaultiana (enquanto análise histórico-filosófica) redireciona o saber colocando-o numa nova região onde o homem e a possibilidade de seu advento se contrapõem à

racionalidade e ao progresso científico, na medida em que sua idéia mesma é questionada enquanto existente.

Sem sombra de dúvida, estamos diante de um retorno às questões da filosofia de Nietzsche, mais precisamente no que diz respeito à questão da finitude, da dimensão trágica da vida, em confronto direto com o desejo e os limites da linguagem. É a partir dessas questões que Foucault vai afirmar a arqueologia do sujeito na modernidade paltada pela idéia da morte (analítica da finitude), pela questão das origens (a falta e o desejo) e, finalmente pela questão da linguagem (a *Lei* fundante do ser da linguagem).

Parece-nos legítimo afirmar que, na tríplice aliança entre morte-desejo-linguagem, o pensamento de Foucault se fundamenta para fazer a denúncia de que todo saber clássico condenou e afastou o homem do horizonte de suas especulações, condenando-se, por sua vez, a conhecer a mesma coisa - a natureza como jogo de signos e semelhanças e, assim, fechando-se sobre si mesma como garantia da verdade.

O tema da morte que pode ser traduzido por aquilo que Foucault denomina de *analítica da finitude* lança um novo olhar sobre o homem e a linguagem e conseqüentemente uma nova articulação entre eles. Como podemos observar é a partir de uma prática classificatória e observável que o saber clássico, seguindo o modelo da história natural, entende o homem de forma taxonômica, reduzindo todo saber sobre o homem ao olhar científico, seguindo uma ordem localizável na história das espécies. De um modo geral, é a idéia que Foucault defende em *O Nascimento da Clínica* (1997), evidentemente que aqui o filósofo estaria voltado para o

estudo específico da representação e configuração do saber médico nos séc. XVIII e XIX.

Em todo caso, em *O Nascimento da Clínica*, já podemos verificar a antecipação da idéia desenvolvida posteriormente em *As Palavras e as Coisas*, onde vamos encontrar a ruptura entre o período clássico, guiado pelo olhar de superfície, e o período moderno onde o conhecimento do homem subordina o ver ao dizer, o olhar à linguagem.

Em *O Nascimento da Clínica*, segundo Roberto Machado (2001: 57), está localizado o que torna possível Foucault desenvolver a idéia do homem como uma prática de discurso e saberes da modernidade. Sua noção será explicitada na medida em que **a vida do homem se manifesta primeiramente a partir do homem morto, do cadáver, da localização da morte no corpo do homem.**

Idéia interessante se observarmos que é pelo fato de que a morte reside no corpo que a ciência permitiu desenvolver o saber sobre a linguagem do corpo, da finitude originária do homem. Vemos, assim, que é na experiência com a morte que o homem manifesta o saber sobre si através da linguagem que se desdobra desde o discurso científico até a literatura. Experiência sempre procurando dar conta de um espaço vazio de existência, mas que partindo do corpo engendra uma palavra que se inscreve para falar do inominável, inumano, onde o homem não se reconhece.

A leitura que Foucault faz da morte em *O Nascimento da Clínica* ratifica seu interesse pelo modo como o homem estabelece sua relação com a finitude, o que nos direciona a pensar de forma abrangente, o que se tornará a seguir, em *As Palavras e as Coisas*, o ponto central de sua arqueologia - o ser da linguagem em relação à morte da coisa.

Partindo da morte do homem para falar de sua finitude e de sua contingência Foucault nos revela os mecanismos por ele utilizados na construção da sua linguagem, as relações muito próximas da palavra com a morte e a busca interminável por uma linguagem que consiga dizer do impossível ou do que a linguagem é capaz de dizer.

Foucault ao falar da linguagem enquanto criação e explosão de sentido nos aproxima de Maurice Blanchot em *O Espaço Literário* (1987: 87), afirmando que o discurso literário é a busca sobre a natureza da palavra e de sua relação com o ato da escritura - "escrever para poder morrer" - parece ser para Blanchot o que o ser da linguagem revela a cada momento da escritura: *o ser da sua linguagem.*

A morte no horizonte humano é para Blanchot não só a busca, mas o ponto de partida que nos autoriza, *a saber fazer com morte*, o poder de fazer e dar ao que faz o sentido de sua verdade: **não se pode escrever se não se permanece senhor de si perante a morte, se não se estabelece com ela relações de soberania. Se ela for aquilo diante do qual se perde o controle, aquilo que não se pode conter, então retira as palavras de sob a caneta, corta a fala; o escritor não escreve mais, ele grita, um grito inábil, confuso, que ninguém entende ou não comove ninguém.**

É nessa atribuição de uma palavra ao nada do saber sobre a morte que o escritor se lança, se expõe no jogo do limite e da transgressão, fazendo surgir o seu dobramento: da palavra à sua finitude e da finitude à sua transgressão pelo poder da criação. Foucault nos aproximando de Blanchot nos revela que o encontro com a morte, com o *Nada* da existência, forja no sujeito uma

batalha de vida ou morte em que a arte da escritura consiste em ser a presença de um não-ser que se afirma na palavra, reconhecendo na palavra o meio para exprimir as coisas ausentes.

É preciso, sem dúvidas, saber fazer com essa experiência silenciosa e que nos apavora, mas que nela nos mantemos para chegar ao equilíbrio e contentamento da morte convertida em possibilidade de uma fala com as coisas infinitas e "indizíveis" da arte como o espaço onde nada começa, onde não há certeza de valores, ideal do *Bem* e do *Verdadeiro*.

Contentamento que, segundo Blanchot, aproxima-se da sabedoria hegeliana em que a *consciência-de-si* se conquista no confronto direto da experiência com a morte: (...) **não é a vida que se atemoriza ante a morte e se conserva intacta da devastação, mas é a vida que suporta a morte e nela se conserva, que é a vida do espírito. O espírito só alcança sua verdade à medida que se encontra a si mesmo no dilaceramento absoluto. Ele não é essa potência como positivo que se afasta do negativo - como ao dizer de alguma coisa que é nula ou falsa liquidamos com ela e passamos a outro assunto. Ao contrário, o espírito só é essa potência enquanto encara diretamente o negativo e se demora junto dele. Esse demorar-se é o poder mágico que converte o negativo em ser (HEGEL, 1992: 38).**

Neste sentido, não nos parece muito distante do que pensa Lacan a respeito do poder criativo da palavra frente ao vazio da existência e aos limites do simbólico. A palavra questiona o mundo, o saber sobre a morte e as "coisas ausentes". Há um saber que é da ordem do Real, situado do lado do gozo e, portanto, do reino da morte. No entanto, para Lacan, é com esse impossível de dizer que a psicanálise tenta lidar um pouco e que, por sua vez,

a literatura o atinge expressando-o como realização do desejo, do excesso, do gozo da linguagem. Não há saber sobre o mundo e sobre a morte, o que não impede de não se saber sobre eles.

Reconhecer que há o impossível é dizer que o impossível é o que nos faz falar. O que não se pode falar é o que se tem para falar disso. É na dimensão da palavra que o impossível e a morte nos faz ir ao encontro com o vazio onde o ser atinge seu limite e onde o limite define o ser. Não há nada antes da palavra, nada se fala a não ser na dimensão da linguagem: **É a palavra que instaura na realidade a mentira. E é precisamente porque introduz o que não é, que pode também introduzir o que é. Antes da palavra, nada é nem não é. Tudo já está aí sem dúvidas, mas é somente com a palavra que há coisas que são, que são verdadeiras ou falsas, quer dizer que são - e coisas que não são. È com a dimensão da palavra que se cava no Real a verdade. Não há nem verdadeiro nem falso antes da palavra. Com ela se introduz a verdade e a mentira também, e outros registros ainda. (...)** Simetricamente, cava-se no Real o buraco, a hiância do ser enquanto tal. A noção de ser, desde que tentamos apreendê-la, mostra-se tão inapreensível quanto a palavra. Porque o ser, o verbo mesmo, só existe no registro da palavra, um e outro se matem e oscilam, são exatamente correlativos (LACAN, 1993: 261).

Assim, o que se pode reconhecer do ser da linguagem é o seu poder de transgressão em que a palavra detém o poder de criação. Na dimensão do ser e da escritura, quem sabe é a palavra como desveladora de si mesma. A literatura é o lugar por excelência onde o sujeito se cala para fazer falar a palavra no movimento da escritura. A linguagem na literatura torna-se um jogo perigoso para Michel Foucault, no qual o mundo, o sujeito e as

coisas são constituídos por sua exposição ao ato criativo da palavra transgressora.

O saber sobre o mundo é, antes de tudo, uma invenção da palavra, inspiração do ser da linguagem que na modernidade significa para Foucault o desaparecimento dos valores absolutos, das essências. O período moderno traz de volta a tragicidade dionisiaca, a finitude que anuncia que o fim está próximo e que, portanto, cabe ao homem no espaço vazio escrever/recriar o mundo, expandindo-o pela palavra poética e plural.

Foucault (2000: 445) nos assinala que a existência das coisas é meramente um atributo porque o verbo afirma tanto a morte quanto a existência. Para ele, a palavra designa porque sua natureza é nome: **o mundo é coberto de signos, que revelam semelhanças afinidades, não passam eles próprios, de formas de similitude. Conhecer, pois, será interpretar: ir da marca visível ao que se diz através dela, sem ela, permaneceria palavra muda, adormecida nas coisas.** Essa posição de Foucault nos aproxima da literatura na medida em que o discurso literário instaura no sujeito a sua fratura, desdobrando-se em ser e (des)conhecer, interioridade e consciência, realidade e fantasia, tempo, memória e ficção. A linguagem literária é constituída de uma outra forma de discurso onde quem fala é a própria palavra e o seu ser enigmático, impensado, evocado pela função de desconhecimento, revelando-se apenas na escritura.

Essa tomada de posição faz com que Foucault, ao tomar partido da literatura, afirme o distanciamento da palavra em relação ao saber sobre o mundo, criando um espaço ficcional que comporte o impossível e o não-senso da linguagem. Ora, esse é um jogo perigoso, uma outra ordem de discurso que Foucault coloca como

um contradiscurso: **Ao longo de todo séc. XIX e até os nossos dias - de Hölderlin a Mallarmé, a Antonin Artaud - a literatura só existiu em sua autonomia, só se despreendeu de qualquer outra linguagem, por um corte profundo, na medida em que constituiu uma espécie de "contradiscurso" e remontou assim da função representativa ou significante da linguagem àquele ser bruto esquecido desde o séc. XVI (2000: 60).** A literatura tal como se constituiu é a manifestação daquele que na idade clássica foi excluído - o ser vivo da linguagem.

A trajetória desse ser nos labirintos da escritura está localizada em toda obra de Foucault. Ele escreveu sobre Maurice Blanchot, Mallarmé, Flaubert, Hölderlin, Robert- Grille, René Char, Samuel Beckett, Raymond Roussel, Pierre Klossowski e muitos outros. Nessa trajetória pelo mundo da literatura, Foucault sempre buscou a existência de vários discursos, revelando a cada momento da escritura desses autores o aparecimento da linguagem no distanciamento de um mundo representado por uma lógica signífica.

No prefácio de *As Palavras e as Coisas*, ele assinala que sua obra nasceu de um texto de Borges onde se pode ler "uma certa enciclopédia chinesa". A leitura de Borges faz Foucault pensar neste distanciamento da palavra que funda o espaço ficcional nos remetendo para um solo movediço, impensado, sem certeza do signo, mas pensamento que nos faz criar mundos e mundos.

Segundo Foucault, após lermos a enciclopédia borgeana, encontramos-nos em pleno embaraço, em frente ao profundo mal-estar de uma linguagem arruinada: não há o comum do lugar e do nome, a linguagem de Borges é a-tópica, afásica, distorcida. A enciclopédia chinesa **conduz a um pensamento sem espaço, palavras**

e categorias sem tempo nem lugar, mas que em essência, repousam sobre um espaço solene, todo sobrecarregado de figuras complexas, de caminhos emaranhados, de locais estranhos, de secretas passagens e imprevistas comunicações (FOUCAULT, 2000: 15).

É essa "monstruosidade" da escrita borgeana que separa a linguagem literária do saber enciclopédico da idade clássica e sua relação com o saber e a ordem. O conhecer e o saber para o clássico implicam em atribuir à representação signos pelos quais a natureza das coisas seja uma ordem necessária e visível. Ora, para Foucault (Ibid.: 156) não há conhecimento sobre o verdadeiro, pois o signo, para funcionar, deve estar inserido no que ele significa e dele separar-se.

Portanto, não há linguagem possível sem essa relação e não há escrita possível que não seja ruptura com a coisa: **a escrita verdadeira começou quando se pôs a representar não mais a própria coisa, mas um dos elementos que a constitui, ou então uma das circunstâncias habituais que a marcam, ou ainda uma outra coisa a que ele se assemelha.**

Esse mesmo distanciamento que a palavra deve ter com a "coisa" para constituir um espaço ficcional, encontramos em *A Náusea* (2000), de Jean Paul-Sartre. Neste romance o autor leva às últimas conseqüências da indagação metafísica seus personagens que, em suas agonias lingüísticas, revelam o paradoxo e as contradições entre ser e linguagem, palavra e coisa.

Podemos depreender da narrativa do romance sartreano a crítica a toda metafísica centrada na certeza do signo, possibilitando-nos fazer uma leitura do texto a partir de seus pressupostos, contradições e não-ditos, negando a univocidade do signo para

afirmar a função de desconhecimento e temporalidade do discurso, onde descobrimos o lugar de onde falamos como circunstancial e histórico.

Há uma tentativa de projeto de uma ciência geral da ordem constituída pelo saber enciclopédico e que encontramos no personagem, de *A Náusea*, chamado *Autodidata*. Ele apreende o mundo lendo em ordem alfabética todo um acervo de uma biblioteca, articulando o saber sobre o mundo à maneira de uma enciclopédia. Esse personagem é o que para Foucault personifica o método algébrico e taxonômico do discurso que torna a história do homem uma história natural, ciência do domínio da palavra que a lógica clássica manteve como ciência universal da ordem.

É o que podemos perceber no romance de Sartre: a estrutura de cada personagem se constitui pela crença de que a realidade possui estruturas que pertencem à maneira como ela a organiza, negando, assim, a exterioridade da palavra à coisa, a disjunção entre realidade e objeto que aponta para um Real impossível de se dizer pelos limites do Simbólico.

Em todo caso, é no herói do romance de nome Roquentin que esse mal-estar lingüístico e existencial se mantém, já que o herói encontra-se ao longo de sua existência em descontínuo movimento entre preencher com realidade os signos sem os conteúdos da narrativa e o negativo do mundo que é preenchido pela angústia da palavra¹, reconhecendo que a realidade pertence à linguagem, esta permanecendo interior as palavras.

Nas anotações de seu diário o herói Roquentin, queixando de que nunca tivera aventuras conclui que o seu conceito aplica-se mais à narrativa da vida do que vivê-las: **para que o acontecimento mais banal se torne uma aventura basta começar a**

falar dele. (...) O homem é sempre um contador de histórias, vive cercado delas, as suas e as dos outros, vê através delas tudo o que lhe acontece e busca viver a sua própria vida como se fosse uma história que estivesse a narrar (SARTRE, 2000: 66). O que terá sido para ele uma visão esmagadora já que o seu projeto era viver como historiador, ou melhor, um biógrafo que, ao tentar reconstituir a vida de um certo *monsieur* Bollebon, descobre que ao narrar sua história falseará a realidade.

Roquentin, ao descrever a vida do senhor Bollebon, falará de um saber que permanece oculto, cada palavra forjará uma nova realidade, haverá sempre uma nomeação adormecida, histórias que guardam entre suas paredes o reflexo de uma representação invisível e, ao mesmo tempo, inapagável.

É o que surge enquanto enigma da palavra que constitui para Foucault (2000: 162) o ser maciço da escritura: **destruindo as palavras, não são nem ruídos nem puros elementos arbitrários que se reencontram, mas outras palavras, que pulverizadas por sua vez, liberam outras - essa idéia é ao mesmo tempo o negativo de toda ciência moderna das línguas e o mito no qual transcrevemos os mais obscuros poderes da linguagem, e os mais reais. Sem dúvida, porque arbitrária e porque se pode definir sob que condição é significante, é que a linguagem pode tornar-se objeto de ciência. Mas é porque ela jamais cessou de falar aquém de si mesma, porque valores inesgotáveis a penetram tão longe quanto se pode atingir, que dela podemos falar nesse murmúrio em que o infinito viceja a literatura.**

O sujeito da escritura está confrontado permanentemente com o Real enquanto resistência à nomeação e é nesse escapamento que se revela um discurso onde a escritura constrói a ficção como

valor de verdade pela via do significante. A *Náusea* é o exemplo dessa conjuntura: a antecipação da angústia e a desilusão que a existência comporta. A descrição da vida é tão absurda que o ajuste entre realidade e narrativa torna-se impossível. O que acontece em *A Náusea* é o mal-estar entre linguagem e realidade.

Numa certa altura, Sartre parece querer nos dizer: - Para que serve a linguagem? Para que nos dilacerarmos na tentativa de dizer o que não é possível dizer? -, a descoberta dessa náusea se dá no exato momento em que Roquentin mantém um encontro místico com as raízes de uma velha castanheira num parque de Bouville. Ele reconhece que a distância entre a árvore e a descrição dela é irremediável e não pode ser preenchida por palavras, não há como transformar a árvore em linguagem, a árvore é exterior às palavras e se recusa a ser engolida por elas.

A Náusea é, portanto, o símbolo patológico da completa exterioridade entre palavras e coisas: **as raízes da castanheira penetravam no chão debaixo de meu banco. Eu era incapaz de lembrar o que fosse uma raiz. As palavras haviam desaparecido e com elas o significado das coisas, o modo como as coisas podem ser usadas, os débeis pontos de referência que os homens traçaram na superfície delas (2000: 187).**

Essa impossibilidade de "nominalismo" expressa pelo personagem Roquentin nos remete, mais uma vez, à questão central do pensamento de Foucault: falar da transparência da linguagem é malograr-se, a linguagem configura uma perpétua ruptura com o mundo e sua representação. Toda narrativa é o seu fracasso, na medida em que a linguagem quando quer retratar o mundo é forçada a perceber a incompletude do Simbólico e a impossibilidade de

“realização”. A palavra é ambígua, lugar do mal-entendido como nos indica Freud na *Interpretação dos Sonhos*.

Para Foucault, só é possível uma articulação e análise da linguagem, levando-se em consideração o caráter polissêmico da palavra que dá nome a várias coisas e, portanto, seguindo o fio das figuras fundamentais que a retórica conhece: sinédoque, metonímia, metáfora, catacrese. Em suma, uma retórica que reconheça o valor de interpretação como função de diálogo com o mundo: **De sorte que no âmago da linguagem falada como da escrita, o que se descobre é o espaço retórico das palavras: esta libertação que o signo deve colocar-se, segundo a análise da representação, sobre o elemento interno, sobre um ponto de sua vizinhança, sobre uma figura análoga. E se as línguas têm a diversidade que constatamos, se a partir de designações primitivas, que sem dúvida, foram comuns por causa da universalidade da natureza humana, não cessaram de se desenvolver segundo formas diferentes, se tiveram cada qual sua história, seus modos, seus hábitos, seus esquecimentos, é porque as palavras têm seu lugar não no tempo, mas num espaço onde podem encontrar seu lugar de origem, deslocar-se, voltar-se sobre si mesmas, e desenvolver-se lentamente toda uma curva: um espaço *tropológico* (FOUCAULT, 2000: 162).**

Daí o fato de que toda a obra de Michel Foucault denuncia, em nosso tempo, o murmúrio de uma palavra vinda de um outro lugar, de uma outra cena que tenta nomear o lugar onde as palavras faltam. A escritura é uma resposta ao absurdo humano, no qual o escritor se entrega para poder superá-lo. É na negação do mundo pela violência da linguagem que o escritor nos dá a medida do homem.

O herói do romance sartreano, na tentativa de tragar a árvore, esquece que a realidade só poderá ser nomeada se atender ao imperativo do verbo. È em torno de um furo que se apóia o discurso em direção ao ser da linguagem das coisas. O equívoco de Roquentin é ter focado suas agonias lingüísticas vinculadas a uma tradição filosófica que sustentava uma relação de justaposição entre palavras e coisas. O seu fracasso foi não perceber que a consciência da castanheira é a distância que o separa do seu conceito. Foi não perceber que ser humano ou, ao menos, ser consciência é sempre estar à distância do mundo ou ser esta distância.

A linguagem opera esta distância, o dobramento do sujeito, que no interior do discurso articula o Um ao Outro, o que se representa, o que é e o que não é. A experiência do homem é a experiência de um corpo que se articula com o espaço das coisas e isso tudo passando pela fala do desejo que, por sua vez, exterioriza-se pela/na linguagem - fio de todos os tempos, de toda palavra, suporte do Real em que o homem pode apreender o que é finito e o que está em constante devir. Pode-se dizer que é através da letra que o sujeito da escritura vai do indizível possível ao silêncio da palavra muda, mas que no seu meio-dizer a prolifera, minando o vazio que de seu interior - d' Isso tudo se diz.

Foucault, num dado momento de *As Palavras e as Coisas*, assinala que, no espaço da escritura, quem fala é a própria palavra entregue à sua solidão, ao seu ser enigmático e precário. Ser que não sustenta a certeza do *cogito* cartesiano *ergo sum*, mas que fala de um outro sujeito que se dirige ao impensado e com ele se articula: **O impensado (qualquer que seja o nome que se lhe dê) não está alojado no homem como uma**

natureza encarquilhada ou uma história, mas é em relação ao homem, ao Outro: o Outro, fraterno, gêmeo, nascido não dele, nem nele, mas ao lado e ao mesmo tempo, numa idêntica novidade, uma dualidade sem apelo. Esse terreno obscuro que facilmente se interpreta como uma região abissal na natureza do homem, ou como uma fortaleza singularmente trancafiada de sua história, lhe está ligado de outro modo, exterior e indispensável: um pouco a sombra projetada do homem surgindo no saber, um pouco a mancha cega da qual é possível conhecê-lo (FOUCAULT, 2000: 450).

A psicanálise é para Foucault um dos saberes da modernidade que se encaminha em direção desse inacessível do homem, à apreensão dessa região onde sua representação fica em suspenso, à margem dela mesma, mas ao mesmo tempo, através dela desenha-se as três figuras pelas quais a vida vem fundar-se: na repetição muda da *Morte*, na abertura desnuda do *Desejo*, nas significações e sistemas de uma linguagem que é, ao mesmo tempo, *Lei*.

Foucault, como a psicanálise, compreende o sujeito como ser da linguagem. Linguagem nua que se furta a toda significação plena: lugar onde o desejo reina absoluto e selvagem, e a morte se mantém acima dela como norma única e devastadora de um tempo Real e impossível que a linguagem suporta e faz inscrever na escritura o murmúrio silencioso da morte: **Todo discurso manifesto repousa secretamente sobre um já-dito, e que este já-dito não seria simplesmente uma frase, mas um jamais-dito, um discurso sem corpo, uma voz tão silenciosa quanto um sopro, uma escrita que não é senão o vazio de seu próprio rastro** (Ibid., 28).

2.2. Derrida e a cena da *Escritura*

Leyla Perrone-Moisés (2000: 302), em seu artigo *O Efeito Derrida*, situa as suas propostas aos estudos filosóficos e literários como uma prática de leitura, ou melhor, dizendo, uma escritura dessa leitura que designa como aquilo que fora chamado pelo filósofo de *desconstrução*. Nesse mesmo artigo a autora de maneira precisa afirma que **a desconstrução é uma leitura crítica dos textos filosóficos e literários (cujas fronteiras genéricas ela contexta), uma "estratégia geral, teórica e sistemática" de decomposição dos discursos, revelando os seus pressupostos, suas ambigüidades, contradições e não-ditos.**

De maneira geral, a partir das indicações de Perrone-Moisés, podemos depreender do desconstrucionismo de Jacques Derrida uma ruptura com o saber logocêntrico da filosofia clássica, cuja clausura o filósofo denuncia como fundante de toda metafísica da presença. A resposta de Derrida (o filósofo Unheimlich) à *phoné*, à razão e à consciência - é o texto, a escritura - e nesse engenho, ele dialoga com Platão, com Freud, e por fim com Lacan, a propósito do que este último formalizou a respeito da *teoria da letra* e da *função do escrito* na constituição do sujeito.

A leitura derridiana dos discursos metafísicos representados pelo *eidos* platônico faz uma interrogação interminável (dialética sem síntese), tendo como objetivo uma teoria da escritura que destrua a *Idéia*, o *Saber*, o *Ser* e o *Uno* - privilégios do idealismo filosófico. Por conseguinte, quando Derrida propõe a desconstrução do *logos* em defesa da escritura, o que sugere é a disseminação de sentidos.

O "sentido", para Derrida, não faz sentido, pois falar de sentido no singular é acreditar na fala plena, na teoria do Um.

Ora, a escritura não tem *um sentido*, ela produz sentidos múltiplos pela polissemia da linguagem ou ainda, a escritura, busca o sentido do sentido que sempre escapa pela dimensão da meia verdade que no fundo se dirige para o nada da escritura, origem de seu movimento.

O que de fato interessa a Derrida, em oposição à metafísica platônica, é a dimensão do equívoco que a escritura produz, o desvelamento de algo que é decisivo, mas não se mostra - há uma ordem, um sistema por baixo, como Freud aponta quando diz que o que é decisivo não aparece, há um sistema inconsciente que é determinante. A escritura, como o sonho para psicanálise, é um palimpsesto: terreno vago, página obcecada, inocência sempre oferecida e reserva infinita de marcas.

É com esse espírito que a idéia de escritura situa o sujeito noutra lugar, onde não há garantias de localização e espaço. Situação difícil se pensarmos na questão das origens e seu espaçamento. Mas, o sujeito da escritura não se apreende num espaço linear, ele se furta a toda metafísica da presença. É no espaço silencioso que ele se insinua como possível encadeamento significativo, livre da linearidade do tempo e da consciência. A escritura forja a precipitação de um sujeito localizado numa atopia de origem em que espaço e tempo se inscrevem no duplo de ficção e verdade.

A cena da escritura é a própria estrutura de linguagem no que ela pré-existe à entrada que nela faz cada sujeito. O que na realidade pré-existe e que se tornou o centro da perspectiva derridiana são os traços de origem, marcas simbólicas que o filósofo denominou de escritura. A esse propósito, Derrida em *A estrutura, o signo, o jogo no discurso das ciências humanas*

(1995: 233) esclarece sua posição em defesa da escritura, como uma resposta ao logocentrismo: **Não dispomos de nenhuma linguagem - de nenhum léxico e de nenhuma sintaxe - que seja estranha à história da metafísica; já não podemos enunciar nenhuma proposição destruidora que não se tenha já visto obrigada a escorregar para a forma, para a lógica e para as postulações daquilo que gostaria mesmo de contestar.**

Contestação que significa uma ameaça ao fonocentrismo, o espírito, a história como relação a si do espírito. O escrito e não fonemático quebra o nome e o sentido do sopro. Esse abalo compreendido por Derrida se daria na linguagem, pois na escritura o significante do significante é o próprio movimento da linguagem.

Tudo é significante, o significante funciona desde sempre como significante: (...) **a ausência do significado transcendental amplia indefinidamente o campo e o jogo da significação. A própria linguagem acha-se ameaçada em sua vida, por não ter mais limites. E é com ajuda do conceito de signo, a partir da inflação do próprio signo, que se inicia o abalo da metafísica da presença, metafísica regida por uma lógica discursiva, onde o verbo ser tem lugar privilegiado (CHNAIDERMANN, 1989: 109)**

Na escritura, tal como posta por Derrida, não há lugar para fala plena, é preciso deixar de atribuir ao *logos* a origem, a verdade. O signo tem que ser destruído para dar lugar à ausência, a falta de sentido, ao nada que o filósofo se debruça. Não há a verdade do sentido senão na sua própria construção.

O sujeito da escritura é impensável sem a possibilidade desse escapamento em que a condição de sua presença está implicada em suas rasuras, espaços em branco, página vazia, que a literatura,

o texto literário tão bem explicita: é no branco da página que o escritor se faz criador através da letra, da rasura, do manuscrito. E o leitor em sua aparente exterioridade faz a leitura da obra no mesmo instante em que liga o escritor à sua própria escritura.

A literatura, escrito/escritura, destrói a certeza do signo, não é reflexo do mundo, mas antes uma pergunta inacabada, uma mentira que diz a verdade. A literatura cria o mundo onde o próprio sujeito da escritura é um efeito textual: **No escritor o pensamento não dirige a linguagem do lado de fora. O escritor é ele próprio um novo idioma que se constrói (DERRIDA, 1995: 24).** É o que podemos compreender do âmbito da literatura - a página em branco que faz do escritor um criador - é o branco da página que articula os múltiplos sentidos como criação da linguagem.

Desse modo, o sujeito da escritura se constitui como efeito do jogo entre o movimento do texto a partir do rastro e das instâncias criadoras que o permitem dar mil voltas em torno de uma mesma marca: "primeiro texto" que o impulsiona para o infinito de significações. Essa perspectiva de Derrida é muito próxima do que Freud, a partir da releitura de Lacan, que situará o sujeito no limite da falta, do não-senso da linguagem, marca constituinte de sua busca infinita de sentido que desliza metonimicamente numa cadeia significante.

Sabemos que nem a lingüística, nem a filosofia e a psicanálise esgotam a questão da escritura, mas não podemos deixar de assinalar a importância da psicanálise na gênese do pensamento de Derrida. Freud e Lacan são referências recorrentes em sua obra: a idéia do inconsciente freudiano enquanto uma *máquina de escrita* aproxima a psicanálise desse espaço que Derrida denomina

de escritura. Texto que se constrói-desconstrói, a-topia localizável, em termos lógicos, num tempo fundante do sujeito, escritura móbil no jogo permanente de velamento e desvelamento, gozo da linguagem situado entre o desconhecimento do inconsciente e o não-sabido lingüístico que Derrida classifica como uma espécie de "monstruosidade" que desconstrói o sujeito pleno.

Derrida vê na teoria de Freud essa espécie de monstruosidade que abala o saber ocidental com uma nova ética que não coloca a questão da verdade como saber, mas como engodo das ilusões metafísicas. A leitura psicanalítica se aproxima mais do poético, onde a força criadora nasce da invisível presença que se manifesta pela metáfora que não representa "um outro mundo", mas acrescenta ao mundo uma palavra plural e polissêmica. Lugar vacante no qual o sujeito criador toma a palavra e a destrói necessariamente porque tem sempre mais a dizer/escrever daquilo que ainda não se materializou na letra.

Foi no gesto inaugural de Freud (a descoberta do inconsciente), que destrói a certeza do signo lingüístico e abre caminho a um novo tipo de leitura em sua metaforicidade, que Derrida reconhece que **fora da lingüística, é na investigação psicanalítica que este arrombamento parece ter hoje as maiores oportunidades de ampliar-se (1999: 26)**. Derrida, em seu ensaio *Freud e a Cena da Escritura* (1955), segue o rastro do fundador da psicanálise, reivindicando para a escritura o que ele tomou como central do pensamento freudiano: a escritura como lugar de origem, onde a produção humana se desnuda a partir da crítica a *phoné* que uma vez abalada faz ressoar seus efeitos desestruturantes de todas as premissas que sustentaram o pensar metafísico.

Desconstruir o *logos* liberando o pensar de qualquer regência de um significado primordial é, com efeito, o que para a psicanálise significa a falta, o objeto "a" (causa do desejo), que por sua vez constitui o sujeito e o limite do ser.

Derrida encontra em Freud uma interlocução inigualável já que podemos dizer que o filósofo da desconstrução, através dos modelos metafóricos do discurso psicanalítico, encontra uma analogia com a teoria da escritura. O diálogo com Freud é acentuado na medida em que Derrida compreende o aparelho psíquico, seguramente, como um texto de essência irredutivelmente gráfica.

Na *Carta 52 a Fliess*, Freud (1980: 324) peremptoriamente insiste na metáfora dos elos estabelecidos entre o verbal e as inscrições primeiras, traços inconscientes que situam o aparelho psíquico em sua relação com a escrita, como modelo de grafia: **sabes que trabalho na hipótese de que nosso mecanismo psíquico se constitui por uma sobredeterminação de estratos, que dizer que de tempos em tempos o material presente sob a forma de traços mnêmicos é submetido a uma reestruturação de acordo com novas relações, a uma transcrição. A novidade de minha teoria é, portanto a afirmação de que a memória não está presente uma única e simples vez, mas se repete, de que ela é consignada em diferentes espécies de signos.**

Surge nessa afirmação de Freud a explicação do aparelho psíquico constituído por traços inconscientes, primeiras gravações seguindo uma lógica que depois Lacan traduzirá dizendo que o *inconsciente é estruturado como linguagem*. Freud dá as pistas para a compreensão do psíquico segundo uma ordenação de

elementos que operam no inconsciente, segundo as leis da linguagem.

Na Carta 52, segundo Willemart (1997: 35), Freud usa a metáfora da inscrição e da tradução, bem como dos seus efeitos delimitando, assim, o que seria o inconsciente: **transcrição de uma língua para outra, de um código para outro, por mais fiel que seja, deixa sempre restos**. De qualquer forma, o inconsciente é constituído por esses restos materiais psíquicos *não traduzidos*, análogos à metáfora da escritura.

Embora haja a materialidade do significante traduzido na história do sujeito, há, no entanto, restos do Real, intraduzíveis enquanto pureza do Real. De maneira análoga podemos pensar nos espaçamentos da escritura, afasias da escrita, que na ficção literária resistem à tradução, constituindo-se de significantes fora-do-sentido, gozo da letra, intraduzíveis na página em branco.

Ainda, seguindo o trilhamento da teoria psicanalítica, Derrida, em *Freud e a cena da Escritura*, entende o aparelho psíquico como uma máquina de escrita - o bloco mágico - acrescentando que a escritura, assim como o discurso psicanalítico, é oposto ao fonologismo lingüístico e a metafísica da presença. Derrida (1995: 183) nos coloca que no discurso analítico **o conteúdo do psíquico será representado por um texto de essência irredutivelmente gráfica. A estrutura do aparelho psíquico será representada por uma máquina de escrita**.

De fato, em *Uma nota sobre o Bloco Mágico* (1980), Freud dá conta de um sistema de escrita que nos orienta para uma configuração de traços que não se pode representar, senão pela estrutura e funcionamento de uma escritura. É baseado nessa

perspectiva que Derrida, desconstruindo o significado transcendental, entende que o *originário* está sob uma *rasura* em que a não-origem é originária de sentido. A metáfora da escritura que Derrida encontra ressonâncias no texto psíquico desloca o sentido da escrita literária para uma floresta de escritura, litografia anterior às palavras - metafonética, não-lingüística e a-lógica.

Para Derrida, o texto literário não é pensável de forma originária ou na forma da presença. O texto é constituído de diferenças, de traços que desde sempre são transcrições. A escritura está sempre sob o efeito de deslocamentos, de significações, construindo uma obra que pede deciframento e o sentido é inserido no mesmo tempo de sua desapareição.

A esse respeito, Maurice Blanchot (2001: 72) nos diz que um dos traços característicos da obra literária é a ausência da obra, a falta de sentido originário. O sentido está fora da palavra, fora da linguagem, porque a palavra é sempre o lugar da dispersão e desorganização que faz girar a roda dos sentidos: **toda obra literária importante o é tanto mais que ela põe em funcionamento, mais direta e puramente, o sentido deste giro o qual, no momento em que ela vai emergir, faz estranhamente cair a obra onde se mantém, como seu centro sempre descentrado, a inoperância: a ausência de obra.**

Derrida faz o mesmo caminho de Nietzsche, Foucault e Freud afirmando que a máquina de escrita também se dirige para morte - ela é a morte. A representação é a morte e o sujeito da escritura também deve encontrar em algum lugar o seu limite. A escritura é efeito de *recalque*, portanto, sua existência testemunha a sua finitude. Vida e morte se unem na cena da

escritura procurando dar conta do verdadeiro, do saber sobre o mundo, de uma linguagem que diga o verdadeiro sobre o verdadeiro. Entretanto, a dimensão da finitude que encontramos em Derrida nos impõe uma consciência de que o saber e o sentido são apenas um jogo no mundo.

Na escritura não há fala plena, o significante é vazio, o seu efeito só é produzido no entre-lugar (no hímeme). O jogo se joga no entre, **o espaçamento e a articulação tornam possível a sintaxe, ordenando o jogo do sentido. O branco passa para ser a totalidade da série polissêmica dos brancos mais o lugar da escritura onde se produz totalidade. Os sentidos jamais se encontram, tornando impossível a descrição que é sempre representação. Tudo torna-se metáfora, uma vez que não há sentido próprio (CHNAIDERMANN, 1989: 115).**

A descoberta de Freud nos obriga a pensar a história do homem na dimensão do equívoco, do mal-entendido provocado pela ambigüidade da linguagem. A palavra é a morte da coisa, a escritura é o drama da palavra que na pobreza da coisa dita descreve a angústia do ser diante da ameaça da sua desaparecimento.

O traço é a desaparecimento do si da coisa e esse desaparecimento é a própria morte que surpreende a vida e faz criar um presente indelével onde nada termina porque nada principia. Freud em *Inibições, Sintomas e Angústia* (1980), nos diz que, **quando a escrita que consiste em fazer correr de uma pena um líquido sobre a folha de papel branco tomou a significação simbólica do coito ou quando a marcha se tornou o substituto de pisar no corpo da mãe terra, escrita e marcha são ambas abandonadas porque voltariam a praticar o ato sexual interdito.**

Derrida com a desconstrução denuncia o logocentrismo implicado na repressão histórica da escritura. Freud obriga o pensamento ocidental a defrontar-se com ex-centridade de si mesmo. A busca de Lacan pela letra de Freud é pensar o inconsciente na *instância da letra* e na *dimensão do escrito*. Aqui estaria precisamente o diálogo entre Derrida e Lacan: **nem no que diz o analisando, nem no que diz o analista, não existe outra coisa além da escrita (LACAN, 1985: 52)**. Essa afirmação de Lacan nos conduz a pensar a lógica do inconsciente na dimensão do escrito, afirmando que na relação analítica a fala e o escrito não se opõem, mas passam a se equivalerem enquanto operadores de inscrições. Entretanto, não podemos deixar de registrar que Lacan situa a fala no seu ponto de origem².

Lacan dirá, no *Seminário 20 Mais, ainda*, que há um escrito que estabelece um antes e um depois que não cessa de não se escrever e outro mais além, o impossível que não cessa de não se escrever e, no entre dois, o contingente, o significante. É no âmbito do que não cessa de se escrever (o necessário) que a fala se faz dito, nomeia e se reconhece, bordejando o limite do inacessível, o Real, campo de *das Ding*. Pelo que podemos pensar da afirmação de Lacan na origem da fala há um escrito, de onde advém a própria fala. Escrito essencialmente ilegível, bloco mágico, rasura ilegível própria ao texto inconsciente, mas causa da busca infinita do sentido que o escrito mantém.

Por conseguinte, é por esse caminho que não há como chegar à dimensão inconsciente sem que se esteja calcado num dizer que venha a se escrever. **É do lado da escrita que se contra aquilo onde tento interrogar o que venha a ser o inconsciente quando digo que o inconsciente é algo real (LACAN apud., ALLOUCH, 1994: 136)**. Falando das formações do inconsciente, Lacan insiste em

que são da mesma ordem das operações que inscrevem e lêem marcas, caracteres, distanciando-se de uma configuração imediata à significação: **Se há alguma coisa que possa nos introduzir à dimensão do escrito como tal, é nos apercebermos de que o significado nada tem haver com os ouvidos, mas somente com a leitura, com a leitura de que se houve do significante, o significado não é aquilo que se ouve. O que se ouve é significante (LACAN, 1985: 47).**

É a partir do escrito que se pode dar conta do que às vezes seja possível que se desvaneça como necessário do sintoma, isso que de escrever não cessa, chega a cessar de não se escrever. A partir do que compreendemos da função do escrito na psicanálise, podemos fazer uma possível leitura do que se passa do lado da escrita: ler o texto literário como escrito dá à leitura o valor de cifração. Quem lê é aquele que desviou a leitura do destino previsto e então terá que decifrá-la num outro sentido da palavra, mas isso não impede que haja efeitos de verdade, e isso porque com a palavra podemos ver a coisa por todos os lados.

O fracasso da lingüística em produzir uma teoria da "tradução do sentido", consiste em que a tradução tradicionalmente produziu na língua uma lógica da equivalência entre a coisa, a significação e o estilo. Todavia, o sentido ultrapassa de fato o que ele deseja produzir: não há primazia de um sentido dado, há o que ultrapassa, mas que, no entanto, funda o que corresponde à criação. O sentido foge, segundo Lacan, rola como um barril. Assim, verifica-se necessária a passagem do sentido ao significante, do "um-sentido" ao afastamento, à disjunção acarretada pelo significante - efeito de linguagem entregue ao gozo e, ao mesmo tempo, suporte do Real da *alíngua*.

Derrida (1995: 213) aponta a obra de Freud como exemplo dessa flutuação de sentido causada pela leitura significativa, onde o escrito, o texto literário não é uma expressão "do sentido", mas fazendo alusão ao sonho é um sistema de escrita **que é análoga do começo ao fim, ao deciframento de uma escrita figurativa da antigüidade, como os hieróglifos egípcios.**

Do mesmo modo, Lacan na leitura que faz de Freud inserindo o ternário Real, Simbólico e Imaginário concebe o inconsciente com o valor de cifração. Decifrar implica por em jogo uma outra dimensão: a intervenção do que Lacan chama de "saber textual", que por si só dá à leitura sua certeza, fazendo-a um escrito. Só há acesso ao Real da escritura pondo-se em jogos pequenas letras. Não há no ser falante função da fala senão no campo da linguagem, só existe fala no ponto de contemporaneidade da escrita e da linguagem.

Existe uma leitura anterior que precede ao escrito, tempo onde os signos, o traço, a rasura pré-existem à escrita. A leitura do signo não é somente posterior, mas prévia ao escrito, sendo ao mesmo tempo constituinte deste. É esse tempo que o escritor toma como alvo e um elemento languageiro liga-se a ele, nomeando-o com o nome do objeto, signo que é tomado como escrevendo o elemento da linguagem que o lê. O signo tomou o nome por objeto, tornou-se significante na sua materialidade. O escrito dá ao significante seu estatuto de significante produzindo o mesmo movimento o objeto como objeto metonímico.

Esta conjectura de Lacan sobre o escrito e as relações do sujeito com o significante e o objeto parecem muito próximas de Derrida que vê na escritura o espaçamento onde estão reunidas as condições de uma outra leitura, que interroga a leitura

puramente logicizada. A escritura não se decifra sem que se desvele o que se enuncia. O desconhecimento do texto literário é o que produz a sua leitura. Podemos dizer que é no que não é lido e nem visto que a literatura acede ao dizer. Significantes advindos no lugar do Outro, formulando, assim, um impossível de dizer, provocando no texto mil pedaços pela disseminação das letras. É neste sentido que Maurice Blanchot (2001: 09) afirma que **escrever é a maior violência que existe, pois transgride a Lei, toda lei e sua própria lei.**

2.3. Barthes e o texto de Gozo.

Em vários momentos de seu ensino Lacan faz referência ao fato de que todo retorno a Freud, a partir da descoberta do inconsciente, tem como base a instância da letra, o trabalho com o significante em sua função de desvelamento do sujeito, onde sexualidade-corpo-linguagem fazem nó na estrutura do discurso do ser falante.

As implicações entre o sujeito e essas três dimensões remetem a psicanálise a pensar as questões relativas a essa trindade mas, aqui, fazendo um corte, nos deteremos no conceito de corpo em psicanálise - afirmando-o na instância da letra - com o propósito de aproximarmos da idéia de *texto de gozo* que Roland Barthes (2002) defende como um novo discurso literário. O texto de gozo, como indica Barthes, se coloca em estado de perda, texto desconfortável que faz vacilar os alicerces psicológicos do leitor, a consistência de seus gostos e valores, texto que põe o leitor em constante crise em relação à linguagem.

Mas, o corpo encontra na leitura de Lacan alguns enfoques: aquele do Estádio do Espelho (corpo do outro implicado na alienação imaginária do eu), corpo objeto estranho (abordado nos estudos sobre as psicoses), corpo substância gozante (que encerra a fórmula "o eu é um corpo"), corpo significante (que comporta a letra, a função da escrita, do nó borromeu).

Por conseguinte, para falar do corpo e nele marcar uma diferença com relação à noção biologizante do termo, Lacan recorre sempre à etologia animal, afirmando que esta lhe garante o exemplo de um registro que aponta para o que é específico da experiência humana. A etologia animal, segundo Lacan, nos apresenta uma ordem de fenômenos inseridos numa lógica que poderíamos qualificar de "significação natural": o corpo animal estaria relacionado a uma estrutura de significação fechada, cada elemento (um vôo, uma dança, um odor) significa uma mesma resposta do animal que o recebe, fazendo signo-corpo de uma única e mesma coisa.

No ser falante, algo se passa de maneira diversa: os elementos se substituem e se combinam numa série interminável de significações, o sentido se desvanece fazendo aparecer uma espécie de perversão que a psicanálise revelou na experiência humana - não há corpo biológico para a psicanálise, o que significa dizer que a ordem humana é essencialmente falha. O homem apresenta nas suas "funções biológicas" uma lógica totalmente diversa do caráter unívoco do animal. Desse modo, não há uma metapsicologia do corpo em psicanálise e, sendo assim, não há um lugar para o corpo biológico na teoria freudiana.

Afirmativa interessante pois, se observarmos o que nos diz Freud em *Análise Terminável e Interminável* (1980), veremos que

para ele, no psíquico, o biológico desempenha o papel do rochedo de origem subjacente. Então, para Freud, o corpo não pode ser relegado, não podemos prescindir de sua materialidade. Mas, se num primeiro momento parece ser uma contradição de Freud, ao tomarmos a direção exata de que o discurso analítico assume em relação ao saber sobre o corpo, veremos que *não há saber inconsciente do corpo, mas saber sobre o inconsciente*, o que faz por sua vez com que, a partir do inconsciente, o saber sobre o corpo seja revisto.

Essa posição certamente não autoriza a psicanálise negar a materialidade do corpo, mas com ela não se confundir: **A partir da psicanálise o corpo não pode ser colocado como princípio autógeno, portador de sentido próprio. Mas tirando-nos da fascinação por esse Corpo auto-significante, Freud nos abre uma carreira fascinante em seu gênero: o dos efeitos-de-corpo da linguagem inconsciente. (...) Onde as vozes do corpo se misturam aos efeitos significantes, de forma que somos remetidos, para avaliar os efeitos corporais ao vencimento do trabalho inconsciente (ASSOUN, 1997: 175-176).**

O sintoma histérico nos credencia para situar a dimensão do corporal enquanto linguagem. Freud demonstrou a partir das históricas que os seus sintomas são mensagens inscritas no corpo - traço significante que exhibe a lógica do *inconsciente estruturado como uma linguagem*. Fazendo entrar em jogo sexualidade-corpo-linguagem. O sintoma histérico revela uma ordem *Outra* que atravessa o sujeito - a ordem simbólica.

Portanto, o sintoma histérico é a palavra encarnada no corpo, fazendo dialogar inconsciente e linguagem. Com a leitura dos escritos freudianos Lacan (2000) afirma que não é o corpo que

fala, mas através dele as representações inconscientes são traduzidas como língua encarnada. A histeria situa o discurso do sujeito ao lado do corpo no qual a mensagem vinda do *Outro* é (in)corporada.

Ainda, para Lacan, no *Seminário 05: As Formações do Inconsciente* é no ato de erogeneização do corpo que os primeiros significantes são formados para que a criança possa começar a articular a sua demanda. A partir daí, determinadas formas significantes passam a prevalecer sobre as outras, dando ao sujeito a possibilidade de participar da cadeia de significantes.

Assim, se no alicerce de toda palavra é a pulsão que insiste - aquela que não fala, mas que é invocada pela palavra em busca de sua satisfação - ao introduzir o conceito de inconsciente, Freud coloca a fala em um outro lugar, lugar concernido pelo Outro: tesouro dos significantes. Portanto, a pulsão parte do corpo (fonte erógena) e do corpo (elo perdido) se separa, pois o corpo é causa do silêncio. O corpo é, sem dúvidas, pré-texto para a pulsão, mas não faz mais do que revelar que a realidade da pulsão é sua ausência de fundação corporal.

O destino do corpo é o desfiladeiro da palavra, o deslocamento do corporal como fixo em um caleidoscópio cujas combinações se multiplicam em ritmos, cadências e intensidades fonemáticas: a excitação corporal torna-se um sussurro de uma palavra, o movimento assume uma gestualidade significativa - o rumor do corpo transforma-se no rumor da língua.

Mas, se para a psicanálise o corpo não é causa de nada, a imagem do corpo vai tomar uma dimensão imprescindível para a compreensão do eu na teoria psicanalítica. Freud, em *O Eu e o Isso* (1980: 40) diz literalmente que o eu **é antes de tudo, um eu**

corporal. O corpo estaria implicado na constituição do eu estabelecendo as dimensões de superfície, limite e extensão na relação entre o Eu e o Isso.

Ao afirmar que o eu tem sua fonte na superfície do corpo ou que é uma projeção da superfície do corpo, Freud dá as bases do que depois Lacan formalizará com a denominação do *Estádio do Espelho* (1989). Para Lacan, o *Estádio do Espelho* é uma experiência fundamental de identificação, onde a criança faz a conquista da imagem do seu próprio corpo a partir do outro-imagem, promovendo a estruturação do eu.

Com a tripartição borromeana do Real, Simbólico e Imaginário, Lacan assinala que o sujeito em sua dimensão *imaginária* é corpo pleno, sem brechas, mas que não pode prescindir de sua falta originária, buraco no *Real* que será preenchido pelo *Simbólico*. A ordem simbólica introduz o sujeito no campo do significante, desviando-o do sentido pleno da captura imaginária. Do nada do corpo à dimensão da letra, o sujeito psicanalítico faz uma travessia que parte do corpo-imagem a um corpo produto de uma montagem significante: **O sujeito não é jamais pontual e evanescente, pois ele só é sujeito por um significante, e para um outro significante LACAN, 1985: 195).** Considerando a função do significante como primordial na constituição do sujeito, Lacan confere a *função da escrita* à elaboração do discurso: - **Esse trabalho de texto que sai do ventre da aranha, sua teia. Função verdadeiramente milagrosa, ao se ver, da superfície mesma surgindo de um ponto opaco desse ser estranho, desenhar-se pontos de impasse, os becos sem-saída, que mostram o real acendendo ao simbólico (Ibid.: 126).**

O significante encontra na letra sua materialidade, produzindo o equívoco e a pluralidade de sentido. O *objeto "a"*, objeto causa do desejo, produz o faz-de-conta, a besteira, deslocando a significação, a direção do sentido, fundando, assim, o ato poético como mensagem singular e subjetiva no código do discurso. O sujeito, e não só o psicanalítico, afirma a sua verdade de inúmeras maneiras, desarrumando a linguagem de forma que ela possa expressar a sua dimensão de gozo.

O que se elabora na escrita é um eu corpo que na perspectiva de Sege Leclaire provoca uma teoria correta do discurso, marcando-se uma posição correta do corpo: o corpo é o que transgride a ordem do discurso. Em *Psicanalisar* (1977), ele indica que a letra é um traço que constitui uma marca em um lugar do corpo, o traço que tem como particularidade poder ser destacado como objeto do corpo sobre o qual foi impresso.

A letra é a materialidade do significante, mas também marca do corpo substância gozante. O corpo é um primeiro livro, pré-texto em que se inscrevem os rastros e sua materialidade: **merece o nome de letra qualquer materialidade abstraída do corpo erógeno como elemento formal localizável em sua singularidade (LECLAIRE, 1977: 55)**.

Jacques Laberge, em seu trabalho intitulado *Do Mais Ainda da Escrita* (1999), faz-nos perceber que, em relação ao significante, a escrita tem uma função de elaborar, aperfeiçoar e articular o discurso. Para ele, a escrita teria uma função suplementar, com isso, remetendo-nos, ao que Lacan no *Seminário 20: Mais, ainda*, articula à função da fala o campo do gozo.

É no *mais ainda da escrita* que chegamos aos efeitos de gozo que a literatura (mais precisamente a moderna) expressa sua

linguagem como uma espécie de loucura: seus procedimentos deslocam as características elementares da escrita. Surge, com efeito, o gozo da linguagem - escrita sem pontuação, tempo, espaço, sem ordem das palavras. A narrativa segue a a-lógica do inconsciente produzindo significantes fora-do-sentido, em estado de gozo.

O texto de gozo, como observa Barthes, escancara o prazer em pedaços, a língua em pedaços, a cultura em pedaços. Texto perverso na medida em que trabalha o rumor do corpo como significante gozante. O texto de gozo elimina o prazer e a cultura, quebra a língua fazendo aparecer um corpo erótico, o apagamento do sujeito, uma língua que escapa ao sentido, produzindo o fantasma do texto, fantasma do corpo erótico do escritor que goza na letra.

Com o conceito de *escritura* Barthes, em *O Grau zero da escrita* (2000), relaciona inconsciente e escritura forjando um discurso, literário e humano: incerto, a-tópico e utópico. Nele, o discurso é dramático, o sujeito permanece em estado de perda. Em relação a essa conjectura, Barthes, na aula inaugural do Collège de France, situa sujeito e escritura confrontados com as armadilhas da linguagem.

Para ele, a linguagem é erotizada fazendo o sujeito sentir-se desprotegido já que ela não comporta signos gregários, mas significantes perversos que convidam o leitor para um jogo erótico: **As palavras não são concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores. A escritura faz do saber uma festa (2000: 21).**

A língua é deslocada, as palavras são deslocadas, os significantes estão pervertidos em relação aos significados. A enunciação mostra-se em estado de loucura, com efeito, a lingüística é marginalizada. É por isso que, para Barthes, a escritura é o lugar do gozo da linguagem, lugar do discurso onde as palavras são postas em evidência - encenadas, teatralizadas, fetichizadas.

O conceito de escritura em Barthes contrapõe-se à velha hermenêutica comprometida com o saber e a verdade. Na escritura, ao contrário, o sujeito explode a verdade com sua linguagem erotizada. O texto, neste sentido, está situado no entre-lugar da língua, lugar ambíguo entre a língua formal e o fantasma do escritor: **O texto contém nele a força de fugir infinitivamente da palavra gregária (aquela que se agrega), mesmo quando nele ela procura reconstituir-se; ele empurra sempre para mais longe - e é esse movimento de miragem que tentei descrever e justificar há pouco ao falar da literatura - ele empurra para outro lugar, um lugar inclassificado, atópico, por assim dizer, longe dos topoi da cultura politizada (BARTHES, 2000: 35).**

Para Barthes, a compreensão do sujeito da escritura passa por um "saber psicanalítico", já que o inconsciente nos revelou um sujeito em crise permanente. Atento às descobertas psicanalíticas, Barthes afirma que na escritura não se trata de uma subjetividade, de um eu lírico ou enunciador neutro, mas de um lugar circulante no qual as significações não têm ponto de partida nem de chegada. O lugar ou espaço literário é um lugar vacante, onde o que é próprio ao sujeito da escritura é a sua metaforização no mesmo instante em que se desvanece.

Desse modo, a literatura responde de um Outro lugar - lugar do não-senso que, para Barthes, não dá garantias de nada. A literatura não diz saber alguma coisa, mas sabe de alguma coisa: **o que ela conhece dos homens, é o que se poderia chamar de grande estrago da linguagem, em vez de simplesmente, utilizá-la, a literatura engrena o saber no rolamento da flexibilidade infinita: através da escritura, o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico, mas dramático (Ibid.: 12).**

A literatura, nesta perspectiva, é o drama da linguagem, o reconhecimento do encontro com alguma coisa radicalmente outra, fora dos esquematismos da língua formal. Ao narrar, o escritor desconstrói o mundo dos fatos e das certezas do eu. Não há significação adequada à realidade, mas construção languageira, sempre em processo, mutante, explorando as riquezas infinitas da linguagem.

De acordo com Leyla Perrone-Moisés (1993), a partir de Barthes somos obrigados a reconhecer que escrever não se trata de simplesmente "escrever bem" ou assumir um discurso poético, mas aceder a uma prática de linguagem que requer uma liberdade total que marca o fim da literatura (como discurso representativo) e o surgimento da escritura (como explosão da linguagem). Para ela seria a morte da obra e o nascimento do texto: **Os textos modernos não pré-existem à sua escritura, somente são escritos à medida que o escritor ler os possíveis da linguagem (Ibid.: 12).**

De fato, a pré-existência de qualquer forma discursiva atende a busca das totalidades que caracterizam o discurso idealista. A prática da escritura rompe com as metafísicas do discurso, sendo mais uma continuidade entre um corpo erótico e a linguagem. Na

escritura se presentifica menos um sujeito da realidade, do signo, do que a enunciação de um sujeito que dissemina através da letra a fala dos efeitos do corpo numa relação amorosa com a linguagem.

A escritura é feita de uma montagem que reflete objetos sensuais do discurso. A linguagem aqui é erotizada, o que faz Barthes declarar em *S/Z* (1999) que a literatura tem que ser lida como uma forma sensual de um corpo vivo. Toda palavra é contornável, penetrável, a leitura convida à exploração do texto, no qual se lêem significantes erotizados, roçados, exibindo o desejo de desnudar o sentido.

Barthes, ainda em *S/Z*, compreende o texto literário como um fetiche que comporta o erótico e se mostra como um fraseado líquido e lubrificado. A palavra tem sabor orgástico, inebriando o leitor e conduzindo-o à dimensão sexual da língua. O texto de gozo faz metáfora de um corpo na dimensão do impossível e na escritura expõe o que lhe separa do prazer: **No plaisir (prazer) o sujeito é dono de si e de seu deleite; na jouissance (gozo e não fruição), o sujeito vacila, experimenta a si próprio como falha, falta de ser (PERRONE-MOISÉS, Lição de Casa. In: Aula de Barthes - posfácio - 2000: 81)**. Ele vai da consciência de si (prazer) à experiência de seu apagamento (gozo).

Em *Sade, Fourier e Loyola* (1999), Barthes esclarece esse apagamento do sujeito em função da escritura. O sujeito surge na escritura só no momento em que se produz uma escanção significativa, sem que a linguagem possa localizar o seu termo. O sujeito é transitório, sem consistência - só o significante o representa para outro significante. Barthes, retomando Lacan, diz que a escritura só reconhece *instâncias*, não há substancialização

no campo da escritura. *Sade, Fourier e Loyola* é a obra de Barthes em que o autor é localizado como corpo, mas corpo des-substancializado, refluxo da libido que na pulsão invocante existe apenas na instância da letra.

Para Phillippe Willemart (1996), no texto de gozo, o sujeito tenta bordejar a fronteira do Simbólico com o Real. A invasão no Real faz aparecer o i-mundo da linguagem, o não simbolizado. As experiências gozosas do corpo contidas no Real representam a volta a um estado anterior à formação do sujeito, onde não há aquisição efetiva da linguagem. É o encontro com o que Freud chama de *das Ding* (a Coisa) que, segundo Lacan (1982), corresponde a todos os gozos posteriores e que deixou suas marcas insubstituíveis no inconsciente mas, não obstante, semeiam seus rastros no corpo, nos gestos, na voz e na linguagem.

A letra, portanto, é o contorno do corpo que, no vazio do sujeito, delinea a sua existência. A pulsão inscreve o ritmo, a cadência, a forma erotizada dos significantes (in)corporados que nascem do desejo inconsciente do escritor. O corpo erótico do autor dá continuidade ao corpo do texto criando ritmos literários, nascidos em nome do desejo: **A linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem no outro. É como se eu tivesse palavras invés de dedos, ou dedos na ponta das palavras. Minha linguagem treme de desejo. A emoção de um duplo contato: de um lado, toda uma atividade do discurso vem discretamente, indiretamente, colocar em evidência um significado único que é "eu te desejo", e libertá-lo, alimentá-lo, ramificá-lo, fazê-lo explodir (a linguagem goza de se tocar a si mesma); por outro lado, envolvo o outro nas minhas palavras, eu o acaricio, o roço, prolongo esse roçar, me esforço em fazer durar o comentário ao qual submeto a relação (1984: 61).**

Barthes nos provoca a escrever o gozo, a tornar possível o que é necessariamente indizível, a não-língua que nos empurra sempre mais adiante do possível de se dizer. O texto de gozo desafia a linguagem em relação ao seu próprio limite. Ele é sempre desconfortável, incômodo e estranho. Texto que é linguagem, estando sempre fora da linguagem. Ele dissolve o sentido, as metáforas, as imagens: vai sempre além, ao mais ainda da escrita, querendo sempre (in)significar: **Primeiro o texto liquida toda metalinguagem e é nisto que ele é texto: nenhuma voz (Ciência, Causa, Instituição) encontra-se por trás daquilo que é dito. Em seguida, o texto destrói até o fim, até a contradição, sua própria categoria discursiva, sua referência sociolingüística (seu gênero): é "o cômico que não faz rir", a ironia que não se sujeita, a jubilação sem alma, sem mística (Sarduy), a citação sem aspas. Por fim, o texto pode, se tiver gana, investir contra as estruturas canônicas da própria língua (Sollers): o léxico (neologismos exuberantes, palavras gavetas, transliterações), a sintaxe (acaba a célula lógica, acaba a frase). Trata-se, por transmutação (e não mais somente por transmutação) de fazer surgir, um estado filosofal da matéria languageira, este estado inaudito, esse metal incandescente, fora da origem e fora da comunicação, é então coisa de linguagem e não uma linguagem, fosse essa desligada, imitada (2002: 39).**

Parece ser este o sentido do texto de gozo que Barthes coloca num lugar a-tópico, sem sujeito e sem medida. Trata-se sempre do excesso, do mais, *do mais ainda*: **O escritor de prazer (e seu leitor) aceita a letra, renunciando ao gozo, tem o direito e o poder de dizê-la: a letra é seu prazer; está obsedado por ela, como estão todos aqueles que amam a linguagem (não a fala), todos os logófilos, escritores, epistológrafos, lingüistas; dos textos**

de prazer é possível, portanto, falar. (...) A crítica versa sempre sobre os textos de prazer, jamais sobre os textos de gozo. (...) Com o escritor de gozo (e seu leitor) começa o texto insustentável, texto impossível. Este texto está fora-do-prazer, fora-da-crítica, a não ser que seja atingido por um outro texto de gozo: não se pode falar "em" ele, à sua maneira, só se pode entrar num plágio desvairado, afirmar histericamente o vazio do gozo (e não mais repetir obsessivamente a letra do prazer) (2002: 29).

Notas:

¹ Sobre a questão entre a disjunção entre a palavra, a coisa e a angústia que advém dessa problemática, ver o artigo de nossa autoria *A angústia da Palavra*, In: **Anais da VII Jornada Freud-Lacanianana de Psicanálise**. Recife: 2001.

² Sobre essa questão, Willemart, em *A Palavra e a escritura*, In: **A pequena letra em teoria literária...** interroga-se sobre o que vem primeiro - a escrita ou a fala. Segundo o autor, é uma questão difícil porque se o significante existe escrito no inconsciente é por ter sido, um dia, escutado. De outro lado o que está escrito? Um significante? Um traço? A "Difference?".

3. - A PAIXÃO DA ESCRITURA SEGUNDO CLARICE LISPECTOR

3.1. - G. H. como personagem *i-mundo*.

----- estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e que não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi. Não sei fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização (LISPECTOR, 1998: 11).

Benedito Nunes (1995: 170), analisando a prática escritural de Clarice Lispector, constata que os seus personagens assumem papéis de autores e personagens de si mesmos, ao escreverem sua ficção, dialogam com a sua autora e leitora, sendo esta **personagem de seus personagens, autora e leitora de seu próprio livro, Clarice Lispector ortomina no meio de seus heterônimos.**

Com efeito, *A paixão segundo G.H.*, inserida nesta perspectiva, apresenta no corpo de sua escritura as marcas da autora-personagem que no processo de escrituração se inscreve enquanto *eu* na esfera do texto. Por conseguinte, a obra clariceana enquanto crítica escritura está implicada no questionamento do *eu* escritural que, levado à categoria de estilo, torna a criação literária atividade do *eu* fantasístico que "teoriza" sobre as origens do sujeito.

Emile Benveniste (1976) tratando da questão do sujeito gramatical aponta o seu surgimento na instância discursiva

enquanto signo virtual. É nesse sentido que as *escritas do eu* parece-nos menos a garantia de substancialização do sujeito narrativo e mais a trajetória de sua construção, onde a linguagem entra em cena revelando a precariedade e evanescência do eu que fala, confrontado com um saber que não se sabe, tomando o seu peso no vazio da existência e não-senso da linguagem.

Seguindo o trilhamento de Benveniste, que coloca a existência do eu gramatical de forma distinta dos demais signos lingüísticos, diríamos que o eu narrativo não faz referência a nenhum conceito ou indivíduo, não designa uma pessoa em particular, mas pela virtualidade sígnica expressa tão somente **a pessoa que enuncia a presente instância de discurso que contém eu (BENVENISTE, 1976: 278)**.

Em se tratando dos textos modernos, encontramos o sentido do que nos sugere Benveniste, pois neles o eu narrativo, ao falar de si, não afirma sua autonomia, mas sua vacuidade e seu fracasso. Os personagens modernos ocupam na escritura um papel crítico de desconstrução da identidade de um sujeito preso a uma antecipação sígnica, afirmando sua constituição como caos narrativo.

No livro *A Paixão Segundo G.H.*, o eu-personagem ao construir sua trama se constrói pelo ato de narrar/escrever, a personagem que narra não tem o domínio de sua produção, desse modo, deixando as marcas de sua existência no tempo da narrativa:

Como é que se explica que o meu maior medo seja exatamente em relação: a ser? e no entanto não há outro caminho. Como se explica que o meu maior medo seja exatamente o de ir vivendo o que for sendo? como é que se explica que eu não tolere ver, só porque a vida não é o que eu pensava e sim outra - como se eu tivesse sabido o que era! (LISPECTOR, 1998: 13).

Lendo *A Paixão Segundo G.H.*, percebemos que sua narrativa se constrói pelo paradoxo existente entre a continuidade lenta e dolorosa de um sujeito que se afirma pelos limites da linguagem e a descontinuidade de um eu que se destitui e se atomiza - fruto de uma desaprendizagem adquirida por um não-saber e não-existir prévio ao próprio ato de narrar.

Existir, portanto, para G:H, é apenas se inscrever enquanto ser de linguagem. Escrever para Clarice Lispector é produzir o irrepresentável, seu esforço humano na busca de sentido que escapa sempre ao sentido:

O medo agora é que meu novo modo não faça sentido? Mas porque não me deixo guiar pelo que for acontecendo?

Perder-se significa ir achando e nem saber o que for fazer do que se for achando. (LISPECTOR, 1998: 13)

Em *A paixão segundo G.H.*, o eu que narra tenta dizer o indizível na constatação dessa impossibilidade. Essa experiência põe a narradora em contato com o irrepresentável da *Coisa*, teatralizando o drama da existência pelo drama da linguagem. Nádia Gotlib (1991) apontando esse caráter de desconstrução, no qual o movimento escritural torna-se uma desarrumação da língua, diz que Clarice descasca as palavras e os seus sentidos, tornando a sua obra um palimpsesto.

O mergulho existencial de G.H. segue a mesma direção de um mergulho lingüístico. A heroína profana a língua, o eu e sua identidade literária. Há, assim, na trajetória de G.H., a procura de uma linguagem literária que produz uma simetria entre o mergulho lingüístico e o existencial:

**Esse esforço que farei agora por deixar à tona um sentido, qualquer que seja, esse esforço seria facilitado se eu fingisse escrever para alguém.
(LISPECTOR, 1998: 15)**

Na articulação entre ser e linguagem Clarice insiste, pelo ato de escrever, em desvendar os limites humanos em sua relação com o Outro, o Nada e o Sagrado. A palavra é o material disponível nessa trajetória, todavia, G.H. ao utilizar as possibilidades da língua produz à sua revelia um mal-estar entre o que se pode dizer e a falta de sentido, causado pela pobreza da coisa dita. Entre o mundo possível da linguagem e a *ex-sistência* do que é irrepresentável surge o estranho e *i-mundo*¹ da barata.

Terei que ter a coragem de usar um coração desprotegido e de ir falando para o nada e para ninguém? e correr o risco de ser esmagada pelo acaso.
(LISPECTOR, 1998: 16)

De acordo com Lúcia Castelo Branco (1994: 43) *as escritas do eu* caracterizam-se por trazerem no seu percurso escritural o tema recorrente da origem. Esses escritos, em suas palavras, **acabam por lidar com a reiterada questão da origem, com o "quem sou?" edipiano que as narrativas em primeira pessoa, de uma maneira ou de outra sempre fazem eclodir.**

Indagar-se sobre as origens da existência é, para G.H., o descaminho de uma eventual demonstração da via-crucis em que se descobre que o saber de si ultrapassa radicalmente o "mundo", como correlato desse saber. Aqui, o *quem sou?* Edipiano serve-nos de metáfora para pensarmos a questão do sujeito e, conseqüentemente, do ser-no-mundo como aquilo que se contrapõe a todo pensamento que entende o seu princípio a partir de uma ordenação de sentido.

De fato, a questão do sentido e consciência do mundo como palavra-chave da filosofia moderna tenta dar conta de um saber que exclui da esfera do pensamento qualquer possibilidade de emergência de sentido advindo de um Outro lugar. Ora, se Freud fez referência ao mito de Édipo foi para demonstrar que a origem do sujeito é forjada pela dimensão do não-saber que questiona a "harmonia" do mundo. O não-saber faz com que esse sujeito exiba uma realidade outra que impede que o sentido de sua existência seja conforme àquilo que o constitui como certeza antecipada.

Valendo-se de uma visão crítica, Clarice insere no discurso de G.H. essa dimensão trágica do não-saber sobre si. G.H., na busca de si, emaranha-se numa teia de linguagem, na perdição dos signos que se deslocam da alienação imaginária do eu à paixão da ignorância, produzida pelo desamparo da não-linguagem que o não-humano comporta. No *i-mundo* nenhuma palavra assimila o sujeito, antes o coloca diante do Nada:

**Eu sempre pensara que encontrar seria fértil e úmido
como vales fluviais. Não contava que fosse um grande
desamparo. (LISPECTOR, 1998:17)**

**Entregar-me ao que não entendo será por-me à beira do
nada. (LISPECTOR, 19898:18)**

A angústia de G.H. representa o hiato existente entre o ser e o dizer, sempre sabendo que a resposta encontrada no dito só faz litoral no que o sentido é exprimível pelos significantes e o inexprimível do significado. Clarice pela voz de G.H. tece uma verdadeira "teoria" do sujeito e da linguagem, pelo saber pulsional que evoca na letra o gozo da língua e encontra o sentido pelo ato de escrever. São nestes termos que Edgar Cezar Nolasco (1994: 18) afirma que **o texto clariceano não desenha um caminho a ser seguido pelo leitor. Antes, apresenta-se para quem dele se aproxima, como um certo desconforto, justificando que a escritura está o tempo todo voltada para si mesma e é o seu próprio fantasma.**

O saber sobre si e as origens do mundo nascido da *escrita esquizóide*² de Clarice Lispector põe em queda o eu que só existe enquanto perda diante da falta do objeto pleno. A *Paixão Segundo G.H.* é uma experiência trágica, o momento aterrador do encontro com o Nada que a narrativa revela. A personagem diante do *i-mundo* da barata tenta apreender o sentido do ser numa marcha escritural, na qual o existir torna-se o enigma dessa travessia. G.H. é tragada pela não-existência da barata, sendo obrigada a escrever com sua própria voz um simulacro de mundo:

Vi, sim. Vi, e me assustei com a verdade bruta de um mundo cujo maior horror é que ele é tão vivo que, para admitir que estou tão viva quanto ele - e minha descoberta é que estou tão viva quanto ele - terei que alçar minha consciência de vida exterior a um ponto de crime contra a minha vida pessoal (LISPECTOR, 1998: 22).

O mundo de G.H. é construído pela imanência do que é sendo na escritura. Seu texto é construído por uma "convulsão" de sentido e de linguagem, desalojando um eu pessoal. Tentando apaixonadamente chegar ao não-ser, à não-língua. G.H. constitui-se pelas múltiplas línguas nas quais é falada sugerindo, assim, que a prática escritural de Clarice produz um sujeito múltiplo, fragmentado, que surge no interior da escritura como possibilidade de se fazer existir enquanto eu pessoal.

Clarice reúne em seu texto todas as antíteses entre o sujeito de uma essência sempre Outra e um eu que teima em ser, no cenário escritural, como saída para o impasse da ex-sistência. Se a certeza do mundo supõe uma antecipação do sentido, G.H. desconstrói essa lógica fazendo revelações que questionam a harmonia e coesão humana:

O que parece falta de sentido é o sentido. Todo momento de "falta de sentido" é exatamente a assustadora certeza de que ali há o sentido, e que não somente eu não alcanço, como não quero porque não tenho garantias. (LISPECTOR, 1998: 35)

As revelações de G.H. estão muito próximas das idéias lacanianas de que toda teoria do sujeito e verdade deve excluir qualquer preexistência de sentido, o que em seus termos, significa que não há existência do significado fora de sua relação com o significante.

O que Lacan entende por sujeito é uma subjetividade construída numa relação de ser e linguagem. O sujeito se constitui no/pelo discurso, deslizando metonimicamente, encontrando-se deslocado, sempre ex-cêntrico. Ele só aparece enquanto eu na instância discursiva fazendo borda-buraco no que no Real é impossível de se dizer. Ele é, portanto, signo vicário como nos aponta Benveniste, **que só é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito; porque só a linguagem fundamenta na realidade, em sua realidade que é a do ser, o conceito de eu (1976: 286).**

Portanto, configurar as origens do sujeito implica em reconhecer os limites da linguagem. De acordo com Lúcia Castelo Branco (1994: 52), nesse ponto morto do discurso, o que se dá é o esvaziamento do sujeito, ao contrário de sua plenitude. Assim, o eu **é aquele que habita as esferas do inominável, os limites da linguagem. Enveredar pela trilha tortuosa do nome próprio, como faz a narrativa autobiográfica, significa, pois, o mesmo que percorrer incansavelmente a trajetória do eu. O destino desse texto enquanto escrita que tem o selo da memória, da busca da origem, da genealogia e da história, não poderia ser distinto do de Édipo - ao buscar sua corporeidade, sua existência, o sujeito depara com sua vacuidade: eu é ninguém.**

Lacan insiste nessa miragem do eu que só é elemento significativo do discurso pelo que representa de evanescência, elo de ligação da hiância primitiva do sujeito. Para ele, o sentido original do sujeito é a aparição mais íntima e mais próxima da morte. O que resta, portanto, é a assunção ao simbólico, ao nome, à letra, que marca a existência, a consistência e a resistência de um eu que é corpo-fala, sempre atópico, bordejante da obra da vida.

De forma muito singular se aproxima o eu escritural do romance moderno - ao narrar uma história, narra a si próprio. O texto literário é um não-dito que ao criar a sua verdade constrói sua ficção. O escritor, como sugere Derrida (1999), ao escrever o texto só deixa marcas, rastros que, por sua vez, não englobando um sentido pleno, deixam escapar restos do Real que, ficando fora, serão infinitamente indagados por aqueles que os lê.

O narrar para Derrida só é interpretável através de um outro narrar. E se não há rastro originário, a diferença é a sua formação. Ainda seguindo Derrida, só rompendo com a crença na existência de linguagens e metalinguagens é que se pode criar um movimento disruptor que quebre a língua e destrua o conceito de signo e a sua lógica. A questão da origem, assim, abre-se para o Nada, para o *i-mundo* e o branco da página onde se produz uma série polissêmica de línguas.

Foucault, em *A arqueologia do saber* (2000: 06), insiste na necessidade de se pensar as origens do mundo como projeto de descrição dos conhecimentos discursivos que provocam uma ruptura com o já instituído: **o problema não é mais de tradição e do rastro, mas do recorte e do limite; não é mais o fundamento que se perpetua e sim o das transformações que valem como o fundar e renovar das fundações. (...) Na análise das idéias e do saber, prestamos uma atenção cada vez maior aos jogos da diferença.**

Foucault e Derrida, questionando a impossibilidade de uma consciência totalizadora, apostam na idéia de um sujeito em que o sentido pleno jamais se encontra - tudo é metáfora e criação, o que não significa que seja menos verdade. Para Derrida, desconstruir um texto é a revelação de como funciona o desejo. Escrever parece ser, então, a construção de mundos a partir de uma linguagem que jamais se diz, um silêncio que metonimicamente desliza no movimento desejante de escrever.

Em Clarice Lispector, a prática escritural também é de desconstrução de mundos como forma de localizar o lugar vacante do sujeito da escritura que assina a sua obra por um corpo escritural construído e reconhecido no que na linguagem é possível de narrar. Barthes (1988: 68) assinala que, nesse

sentido, quem escreve só pode ser lido como efeito de linguagem, surgindo no mesmo tempo do seu texto **porque outro tempo não há senão o da enunciação.**

Em *A Paixão Segundo G.H.*, vemos um sujeito que aparece e desaparece nos contornos da escrita, que se constrói para em seguida desaparecer. G.H. é uma citação da escrita, é alguém que mantém todos os traços reunidos pelo exercício da voz, em um único campo onde é constituída pelo movimento da escritura.

Efeito de uma escrita fragmentada, a heroína é a mostraçõ de um eu escritural descontínuo, perdido para sempre nas malhas do discurso. O eu não é jamais *Eu*, mas a despersonalização de si:

**Eu fizera o ato proibido de tocar no que é imundo
(LISPECTOR, 1998: 71).**

**Para construir uma alma possível - uma alma cuja
cabeça não devore a própria cauda - a lei manda que só
se fique com o que é disfarçadamente vivo. A lei manda
que, quem comer do imundo, que coma sem saber. Pois
quem comer do imundo sabendo que é imundo - também
saberá que o imundo não é imundo (LISPECTOR, 1998:
73).**

O *i-mundo* da barata é a substância viva que lança G.H., pelo processo de despersonalização, no inferno da coisa viva. G.H. pela agonia de escrever revela o duplo do mundo, pelo descompasso de uma escrita que subtrai o ser e ganha sentido naquilo que não entende e não vê. Apropriando-se do *i-mundo* ela chega ao ponto em

que Octavio Paz (1988) chamou de o Outro lado da linguagem que se constitui pelo que é não-linguagem: o duplo do mundo e não sua tradução nem seu símbolo.

Existir para G.H. é se perder em um Outro lugar, topologia do risco que litura a escritura criando borda, fazendo buraco no que antes era intocado pela letra. Ser G.H. é se perder pela desarrumação da linguagem. Partindo do Nada da existência, do lugar vazio, paradoxalmente, ela se constitui e se faz texto.

É preciso se despersonalizar para ser, desconstruir a língua para poder escrever. Como sugere Barthes (1999: 13), o sujeito da escritura **é sempre um livro inacabado, a perda do sujeito na escritura nunca é mais completa (tornando-se sujeito totalmente inidentificável) do que nesses enunciados cujo despegamento da enunciação se produz ao infinito.**

Assim é G.H. - eu em pedaços que, no cenário vazio do i-mundo, dá forma à superfície textual:

**Sou tão maior do que aquilo que eu chamava de "eu",
que somente tendo a vida do mundo, eu me teria. Toda a
parte mais inatingível de minha alma e que não me
pertence - é aquela que toca na minha fronteira com o
que já não é eu, e à qual me dou. Toda a minha ânsia
tem sido esta proximidade inultrapassável e
excessivamente próxima. Sou aquilo que em mim não é.
(LISPECTOR, 1998: 123)**

A "essência" de G.H. é se destituir e se juntar a sílabas desconexas que revelam o seu lado i-numano. Estar viva é a prece para falar com o Deus na inatingível certeza do Ser. Esse é o seu preço e glória de existir - na tentativa desenfreada de apropriação da Coisa em si, G.H. reconhece o seu fracasso aceitando amar a Coisa nos limites possíveis de sua linguagem. O descaminho de G.H. reflete os labirintos de uma prática escritural que está para além de suas possibilidades de realização.

Ao se despersonalizar, ela ressurgue dos destroços que a multiplicidade da língua lhe proporciona "organizar" a estrutura do texto. Do lugar do não-ser sua narrativa é construída, sabendo que toda identidade é perigosa e que precisa ir ao encontro do Outro para poder ser:

Estou caminhando em direção ao caminho inverso. Caminho em direção à destruição do que construí, caminho para despersonalização. (LISPECTOR, 1998: 173).

A despersonalização com a destituição do individual inútil - a perda de tudo o que se possa perder e, ainda assim, ser. Pouco a pouco tirar de si, com um esforço tão atento que não se sente a dor, tirar de si, com o que se livra da própria pele, as características. Tudo o que me caracteriza é apenas o modo como sou mais facilmente visível aos outro e como termino sendo superficialmente reconhecível por mim. Assim como houve o momento em que vi que a barata é a barata de todas as baratas, assim quero de mim mesma encontrar em mim a mulher de todas as mulheres. (LISPECTOR, 1998: 174).

Para tanto, será a travessia do oposto, do duplo, a agonia de se achar pela mais primária vida divina e mergulhar no inferno de vida crua que o estranho mundo da barata lhe revelará.

3.2 - *Das Unheimlich*, G.H. e os seus duplos

Este livro é um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma formada. Aquelas que sabem que a aproximação do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente - atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar (LISPECTOR, 1998: 07).

Clarice dirigindo-se a "possíveis leitores" na abertura do seu romance anuncia que a travessia pela qual passou a construção de sua obra estrutura-se a partir de uma dupla montagem de discurso que revela o estranhamento do eu com a primeiridade da Coisa, com o duplo da existência que carrega o gozo do ser que resta no Real e a mortificação significativa que faz ponto de basta pelos limites da linguagem.

G.H. chama a si essa problemática, lançando-se numa angústia lingüística e existencial a procura de uma identidade que se reconhece no Outro como via de acesso ao gozo do Ser, ao mesmo tempo em que se ver obrigada a criar o sentido do ser-sem-nome pelo autodilaceramento do ser na linguagem. Ao narrar essa experiência, ela faz o relato do encontro com o "outro" que, descentrado e estranho, desdobra-a em múltiplos personagens, fragmentos superpostos que a reenvia a um tempo mítico onde tudo

é estranho, bizarro e terrificante. G.H., ao narrar a experiência nauseante de ter comido a barata, narra a paixão metafísica de desvelar o Ser-outro que a manducação do inseto metaforiza.

Clarice Lispector, ao escrever *A Paixão Segundo G.H.*, utilizando-se dos recursos literários que a possibilita fazer uma "travessia do oposto" (inversão paródica, paradoxo, oxímoro), constrói uma narrativa que transcende à razão, ao belo e à totalidade do eu. O estranhamento produz no texto clariceano a possibilidade de admitir a ambigüidade do sujeito que se (re)vela no que está escondido e que vem à tona no duplo da existência que suporta, também, uma face grotesca e mortífera. Destruição de um saber UM por uma verdade ao mesmo tempo bela e terrível.

Assim, Clarice encontra em sua linguagem literária a oscilação entre o familiar e a estranheza do Outro, provocada pela opacidade da linguagem. G.H. mergulhada no estranhado *i-mundo* da barata vai além da coisa dita pelo caminho inverso que lhe revela o indizível. A face horrenda da barata é o reconhecimento do estranho em si que se expressa sem qualquer disfarce - irrupção do fantástico que retorna sempre do mesmo lugar: pulsional sem forma que encontra nos contornos de *Eros* e *Thanatos* aquilo que se inscreve como efeitos do *Belo/Horrível*.

A pulsão invocante estaria, desse modo, pela via da sublimação dando os contornos formais ao que é caótico e estranho. De acordo com Lena Rodrigues (2001), quando nos voltamos para o Freud estudioso da literatura, da estética, da criação artística, em geral, podemos afirmar que a arte é uma produção encaminhada à mitigação dos desejos inconscientes. Desejo sempre irrealizável, posto ser o objeto inexistente e, portanto, cabendo ao homem produzir objetos substitutivos do

objeto faltante. A arte seria uma das saídas encontradas pelo homem, através da sublimação, para a resolução dos conflitos que conduzem alguns às neuroses e que movem a sociedade à criação de suas instituições.

Em Lacan, encontramos que é pelo sintoma que se deve explicar a arte, **explicar a arte pelo inconsciente me parece muito suspeito e, no entanto, é o que fazem os analistas. Explicar a arte pelo sintoma me parece mais sério (LACAN apud. RIBETES, 1995: 117)**. Essa afirmação de Lacan nos indica que é através do sintoma que podemos atribuir à sublimação artística a dimensão radical de um possível encontro com o Real.

Assim, a sublimação possibilita ao artista tomar um objeto de forma tão extrema que este não se inscreva numa dimensão imaginária, mas se eleve a uma categoria de gozo puramente simbólica. Aqui, parece-nos caber o que Lacan expressa no seminário da *Ética* (1985), dizendo que a sublimação implica em elevar à dignidade da Coisa um objeto. *Das Ding*, vazio em torno do qual é o Nada que se presentifica no tempo inaugural da constituição do sujeito, aproxima o objeto ao não-senso do Real, espécie de saber deste não-senso.

Nesta perspectiva, fazer uma análise da arte pelo sintoma é entendê-la como algo que se inscreveu enquanto significante primordial, sede do sentido num Outro momento lógico que presentifica o gozo pelo sofrimento e paixão. O gozo está bem próximo do horror, nada tendo a ver com o prazer, pois enquanto o primeiro remete à pulsão de morte, ao que há de Real, o segundo é pulsão de vida por estar atrelado à cadeia significante e a ordem do recalque.

Então, parece-nos clara a afirmação de Lacan de que a arte se explica pelo sintoma, já que a sublimação não é da ordem do recalque, mas trata-se daquilo que escapa à cadeia significativa sem envoltura formal do sentido. Toda sublimação se caracteriza como uma forma de domar o gozo, tentativa de apreender o Real pelo Simbólico - a arte é a busca do sentido de um Real inominável, fora da representação.

Desse modo, a beleza como um fim da sublimação artística estaria indicando o vazio do significativo que encontra na estética o efeito do belo e presentificando a ex-sistência de um Outro gozo que se destina à criação da arte. A beleza dando uma envoltura formal ao que resta de gozo encontra no belo a direção do sentido pelo processo criador.

Mas, se as forças propulsoras da arte encontram na beleza a forma estética do belo, o que dizer do mal-estar provocado pelo estranho, pelo bizarro, pela dimensão trágica do desejo? É no artigo *O Estranho* que encontramos Freud voltado para a parte manifesta do gozo estético procedente do desconhecimento, da estranheza inquietante do *Isso*, da experiência traumática do sujeito frente ao vazio de *das Ding*, remetendo-nos a um *mais além do princípio do prazer*.

Então, nos diz Freud, em *O Estranho*, que o psicanalista sente-se sempre impelido a pesquisar o tema da estética seguindo a lógica da teoria da beleza. Mas, não obstante, observa ele, que ao psicanalista cabe também se interessar pelo sempre negligenciado e bastante remoto da estética - o tema do estranho. A essa afirmativa ele acrescenta que **nada em absoluto encontra-se a respeito desse assunto em extensos tratados de estética, que em geral preferem preocupar-se com o que é belo, atraente e sublime -**

isto é, com sentimentos de natureza positiva - e com circunstâncias e objetos que trazem à tona, mais do que com os sentimentos opostos, de repulsa e aflição (1980: 145).

O *Estranho* é para Freud aquela categoria do assustador, mas, curiosamente, remetendo ao familiar, ao velho e há muito tempo conhecido. O campo semântico do *Estranho* traz esse caráter de ambigüidade, pois a palavra alemã *Unheimlich* (estranho) é o oposto de *Heimlich* (familiar). *Estranho* e *Familiar*, trazendo o tema do duplo, remete-nos às palavras antitéticas, à bissexualidade associada ao mito do hermafrodita, ao sujeito dividido que encontra na topologia da Banda de Moebius a sua hiância que, num só tempo, configura e suspende o dentro e o fora, o eu e o outro, deslocando as certezas do sujeito a uma virtualidade de um tempo mítico de origem, marcado pela violência do Outro que o invade e o assujeita.

Das Unheimlich é, desse modo, uma palavra cujo significado está dirigido para a ambivalência, sendo *Estranho* e *Familiar* num movimento dialético, forjando no sujeito a suspensão do juízo de existência e de realidade pela estranheza inquietante. O *Estranho* traz para o palco de sua ação um mundo povoado de espíritos, demônios e fantasmas.

Freud encontra em Hoffman a mestria incomparável do *Estranho* na literatura. *O Elixir do Diabo* e de *O Homem da Areia* são contos analisados por Freud que contêm o efeito estranho da narrativa, dizendo respeito ao duplo que aparece em todas as formas e em todos os graus de desenvolvimento. De acordo com Freud, os personagens de Hoffman, pelo processo de estranhamento, ao se encontrarem com o outro, sempre estranho e bizarro, reencontram-se em face de si mesmos.

Os personagens, assim, identificam-se de tal forma com o outro, revelando a duplicação, ambivalência e intercâmbio do eu numa narrativa onde há repetição dos mesmos aspectos, características, vicissitudes e gerações que sucedem enquanto retorno da mesma coisa.

Do mesmo modo, em *A Paixão Segundo G.H.*, Clarice Lispector introduz sua heroína na busca vertiginosa pela apreensão do ser em que a estranha imagem do outro é o horror alteritário e, ao mesmo tempo, a garantia de sua própria imagem. O inferno de G.H. é a presença da barata/*Estranho*, sempre desorganizante mas, contraditoriamente, a única forma de apreensão subjetiva do absoluto do ser.

G.H. era o que poderíamos dizer "uma existência bem arrumada": dona de casa e escultora; vivendo numa cobertura "sólida" do Rio de Janeiro, decide numa manhã "organizar" o seu apartamento começando pelo quarto de sua ex-empregada. Ao abrir a porta do *bas fond* sofre um primeiro momento de estranheza: ao invés de um amontoado de jornais e escuridões de sujeira, encontra um quadrilátero de branca luz. G.H. a partir desse encontro com o inesperado sofre uma gradativa e dolorosa desorganização - do quarto, da vida, de tudo.

A estranheza do quarto vazio, límpido e luminoso faz a heroína desdobrar-se em múltiplas imagens, recuar no tempo e no espaço: o quarto transforma-se num deserto da Ásia Menor, um armário num sarcófago que guarda no seu interior o estranho e assustador inseto que lhe revelará o Sagrado, o vazio da existência, o Nada:

O quarto divergia tanto do apartamento que para entrar nele era como se eu tivesse saído de minha casa e batido a porta. O quarto era o oposto do que eu criara em minha casa, o oposto da suave beleza que resultara de meu talento de arrumar, de meu talento de viver, o oposto de minha ironia: era uma violentação de minhas aspas, das aspas que faziam de mim uma citação de mim. O quarto era o retrato de um estômago vazio. (LISPECTOR, 1998: 42).

A partir desse primeiro choque, G.H. caminha lentamente para o inexpressivo e é na dimensão trágica da linguagem que faz o relato de uma experiência epifânica com o ser-da-coisa, que precisa ser nomeado pela palavra. Palavra apontando para o fracasso e glória, já que toda tentativa de se chegar ao ser-da-coisa é malograrse, pois a linguagem não dá conta de dizer toda a verdade. A narrativa de G.H. não diz a coisa pela via da coisa, porque as coisas só dizem as coisas; e as palavras, a linguagem. G.H. ao procurar o em-si da *Coisa* nos revela o ser da linguagem das coisas. De acordo com Olga de Sá (1993: 127), *A Paixão Segundo G.H.* é o desvelamento do ser pela linguagem onde a protagonista do romance **se perde como pessoa, para alcançar-se como ser e encontra sua identidade, ao nível do puramente vivo:**

Não compreendi o que vi. E nem mesmo sei o que vi, já que meus olhos terminaram não se diferenciando da coisa vista. Só por um inesperado tremor de linhas, só por uma anomalia na continuidade ininterrupta da minha civilização, é que por átimo experimentei a vivificadora morte. A fina morte que me fez manusear o proibido da vida. (LISPECTOR, 1998: 15).

É, assim, que a personagem narradora confronta-se e confronta-nos com a impossibilidade da palavra chegar ao em-si do ser, mas, paradoxalmente, é a palavra o material disponível na tessitura dessa trajetória. Escrever é a paixão da linguagem que se dirige para o indizível.

É nesse sentido que G.H. nega o mundo para poder superá-lo e a significação do Real é a violência da linguagem. A narrativa de G.H. nos revela que o homem com suas palavras, numa espécie de revolta, diz o mundo carregando nas costas as cicatrizes dolorosas do Simbólico. G.H. não pode dizer a verdade do ser, a não ser de forma incompleta, agônica, ficcional. Sua realidade, portanto, manifesta-se na linguagem não como revelação, mas como resistência; não como desvelamento, mas como distorção:

Será preciso coragem para fazer o que vou fazer. E me arriscar à enorme surpresa que sentirei com a pobreza da coisa dita. Mas a direi, e terei que acrescentar: não é isto, não é isto! (LISPECTOR, 1998: 20).

Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. (LISPECTOR, 1998: 21).

Não há garantias no mundo de G.H. O que há é um relato de um percurso que se constrói na narrativa, relato da ordem da precipitação e do estranhamento, do viver e do olhar para o duplo existente entre a captura imaginária e o horror alteritário da barata. A angústia de G.H. a reenvia para um tempo lógico onde as palavras faltam. Tempo marcado pela estranheza de um corpo

arcaico, não simbolizado, indizível-corpo-afeto, em que o viver ultrapassa a linguagem e o eu se revela ao Outro e a si mesmo.

Tempo da pré-história do sujeito, no qual ele não passa de uma virtualidade e a linguagem falta. Nesse tempo *Lalangue*³ é elevada à potência de linguagem - o que torna possível se dizer o indizível e recortar o que na língua se biparte: o significante na construção da cadeia que transmite o sentido; e a letra que se inscreve sem portar uma significação, apontando para um ser de gozo fora-do-sentido.

Esta imagem de mim entre as aspas me satisfazia, e não apenas suficientemente. Eu era a imagem do que eu não era, e essa imagem do não ser me cumulava toda. Como eu não sabia o que era, então "não-ser" era minha maior aproximação da verdade: pelo menos eu tinha o "não", tinha o meu oposto. O meu bem eu não sabia qual era, então vivia com um pré-fevor o que era meu mal. (LISPECTOR, 1998: 32).

Desse modo, Clarice/G.H. se inscreve e nos escreve tentando atingir pela palavra o indizível da angústia, a indeterminação do sujeito: lugar do afeto-angústia, *topos* do encontro com o nada, *pathos* intraduzível no qual *Unheimlich* a acompanha num mundo ameaçador e mortífero. A escrita de Clarice, assim, é um efeito do Simbólico no Real, procurando pela letra o bem dizer do seu sintoma. Ela retoma pela letra a dimensão do gozo que se investe na escritura como busca imaginária do sentido.

A experiência do *Estranho* leva G.H. a fazer incidir a linguagem como mediação no acesso a si mesma, pela estranheza do

Outro/barata. O espaço familiar é tomado pela surpresa inquietante, pelo momento ameaçador, pelo fantástico, pelo excesso pulsional que invade a automatizada banalidade cotidiana. É nesse espaço familiar que G.H., tomada por uma visão esmagadora, mergulha no estranhado *i-mundo*¹ da barata:

Era - era isso então. È que eu olhava a barata viva e nela descobria a identidade de minha vida mais profunda. Em derrocada difícil, abriam-se dentro de mim passagens duras e estreitas. (LISPECTOR, 1998: 57).

Tempo de essência trágica, momento de epifania. Encontro com o sagrado que, enquanto tal, não se deixa traduzir por um nome mas, tão somente, pela figura da barata. É neste instante aterrador que G.H., tomada de horror e nojo, vive Unheimlich e mergulha numa experiência subjetiva e enigmática em que a imagem do Outro a faz se reconhecer onde não está:

A barata é um ser feio e brilhante. A barata é pelo avesso, ela não tem lado direito nem avesso: ela é aquilo. O que nela é exposto e o que em mim eu escondo: do meu lado a ser exposto, fiz o meu avesso ignorado. (LISPECTOR, 1998: 77).

O encontro com a barata é para G.H. o encontro com o Sagrado, o relato da paixão pelo outro, o desejo de fusão do humano com o ilimitado. O Deus/barata através de sua substância viva remete G.H. a cavernas calcárias subterrâneas, a camadas arqueológicas estratificadas, que guardam o segredo do Nada.

Nesse itinerário, o estranhamento provocado pelo inseto faz G.H. descobrir que o mundo é não-humano e só pela manducação do *i-mundo* ela saberá que o mundo não é imundo, pois é plasma vivo:

Eu fora obrigada a entrar no deserto para saber com horror que o deserto é vivo, para saber que uma barata é a vida. Havia recuado até saber que em mim a vida mais profunda é antes do humano - e para isso eu tivera a coragem diabólica de largar os sentimentos. Eu tivera que não dá valor humano à vida para entender a largueza, muito mais que humana, do Deus. Havia eu pedido a coisa mais perigosa e proibida? arriscando a minha alma, teria eu ousadamente exigido ver Deus? (LISPECTOR, 1998: 134).

G.H., desumanizada e despojada do eu, entra em contato com o divino que transcende ao mundo, não para negá-lo, mas para afirmá-lo enquanto potência divina. Esse ritual de ascese mística é, ao mesmo tempo, experiência com o ilimitado divino e com o inferno de vida crua. As epifanias em G.H. condensam num só tempo e espaço o sagrado e o insosso da vida, a revelação e a paixão da perda do sentido das coisas:

Então - então pela porta da danação eu comi a vida. U entendia que meu reino é deste mundo. E isto eu entendia pelo lado inferno em mim. Pois em mim mesma eu vi como é o inferno. (LISPECTOR, 1998: 119).

Num mundo sem Deus, G.H. faz a trajetória de uma mística que parece constituir o que Georges Bataille (1998) chamou de "experiência interior" - uma mística fabulosa, mas mutilada de Deus. De acordo com Benedito Nunes (1976), o êxtase religioso de G.H. é o gozo da linguagem. Êxtase também vivido por São João da Cruz na "noite dos sentidos" - noite solitária, silenciosa, que tudo encobre e que transforma tudo em nada. Gozo da linguagem também vivido por Santa Tereza D'Ávila, que na repetição de um gozo intraduzível clama à paixão divina sua morte/gozo na máxima - *Morro de não morrer!*

A mística em *A Paixão Segundo G.H.*, segundo Benedito Nunes, é a subtração do sentido humano pelo êxtase religioso. A narradora do romance tenta chegar ao não-humano pela *Coisa* contemplada fora dos limites do mundo. E é nesse mundo onde os deuses se ausentaram que, no *bas fond* do seu apartamento, G.H. mergulha na substância viva da barata para uma longa introspecção e indagação metafísica.

Sua narrativa é paixão, sofrimento, agonia de escrever, atravessando o oposto, o duplo do que se quer aproximar. A *paixão de G.H.* é a despersonalização do eu e o sofrimento de narrar essa experiência. O seu eu é ameaçado, suspenso, deixando escancarada a existência pura, a falta de sentido. A personagem vive do que não se pronuncia, vê aquilo que não se traduz por um nome, identificando-se com o Nada que a narrativa revela, realizando o que a epígrafe de Bernard Berenson já anunciara no frontispício da obra: **Uma vida plena pode ser aquela que alcance uma identificação tão completa com o não-ser que não haja nenhum eu para morrer.**

O ritual de G.H. exige essa identificação com o não-ser, com a barata/Estranho que metaforiza a experiência com ilimitado e recupera o gozo da linguagem que subverte a lógica do discurso do mundo. A Paixão Segundo G.H. é a expressão de um discurso que produz o desdobramento do sujeito que narra. Narrar é narrar-se - tentativa apaixonada para chegar ao esvaziamento do eu, sem máscaras, tendo como horizonte a identificação entre o ser e o dizer, entre o escrito e a vivência da coisa, indizível e silenciosa.

A hora de viver é tão infernalmente inexpressiva que é o nada. Aquilo que eu chamava de 'nada' era no entanto colado a mim que me era... eu? e portanto se portava invisível, e tornava-se o nada. (LISPECTOR, 1998: 79).

G.H. entra no inferno da matéria viva pelo Estranho da barata. Nessa longa agonia experimenta o inexpressivo, o não-ser, o Deus, o Nada. No artigo *O Estranho*, Freud nos apresenta Unheimlich (enigma da semelhança e da diferença), como a força para a construção de um espaço de ficção a partir do indeterminado que abriga o que deveria permanecer secreto, mas que vem à tona.

A sublimação encontraria em Eros o exemplar da estética do belo, entretanto a estética do desejo, no pensamento de Freud, permite-nos incluir o imperativo erótico-mortal de Thanatos que irrompe a ordem estabelecida desorganizando as estruturas e provocando a nudez narcísica que faz brilhar o objeto em sua função de *belo/horrível*:

O horror será minha responsabilidade até que se complete a metamorfose e que o horror se transforme em claridade. Não a claridade que nasce de um desejo de beleza e moralismo; mas a claridade natural do que existe, e é essa claridade natural que me aterroriza. Embora eu saiba que o horror – o horror sou eu diante das coisas. (LISPECTOR, 1998: 18-19).

3.3 - A letra do nome ou o existir na instância da *Letra*.

E acabei sendo o meu nome. É suficiente ver no couro de minhas valises as iniciais G.H. e eis-me (LISPECTOR, 1998: 25).

O nome próprio é, para a psicanálise, um signo (in)corporado que constitui um texto em articulação com a virtualidade inconsciente. Ele é por isso a marca do sujeito que se constrói em sua perpétua desconstrução. Marca que diz respeito à intersubjetividade que caracteriza o inconsciente que Lacan apontou como sendo **esta parte do discurso concreto como transindividual que não está à disposição do sujeito para restabelecer a continuidade de seu discurso consciente. (...) O inconsciente é este capítulo de minha história que é marcado por um branco ou ocupado por uma mentira: é o capítulo censurado (1998: 260).**

Neste sentido o nome carrega em si um discurso que lhe ultrapassa, ele é mensagem e mensageiro de um Outro, pura

virtualidade que engendra sentidos múltiplos ao universo do sujeito. Jacques-Alain Miller (2000), falando a esse respeito, denomina-o como insígnia - *insigne/ um signe* - sendo aquilo que distingue, o traço diferencial que permite que os elementos possam ser colocados em série. Assim, ele é aquele que serve às relações que podemos distinguir entre a letra e o significante: como significante é um signo do efeito do sentido; como letra é efeito do gozo.

Quando falamos da letra como efeito do gozo, situamos sua emergência num tempo lógico que escapa à cadeia significante. Tempo de *lalangue* em que algo não é da ordem da mensagem, mas de uma a-topia do gesto, da voz, do sussurro, produzindo um texto enquanto corpo estranho da linguagem.

Lacan nos diz que *lalangue* serve a coisas inteiramente diferentes da comunicação, o que nos faz pensar que o sujeito do nome está implicado numa escrita desejante, pictograma que escapa ao que se articula no dito. Suportada pelo jogo entre significante e gozo, a letra do nome se oferece a uma elucubração da linguagem, a uma dilatação semântica com sua infinidade combinatória: os nomes contêm "todos os nomes", signo descontínuo que engendra uma narrativa onde o eu torna-se uma virtualidade, cujo desdobramento será marcado por uma história pulsional, sem objeto e unidades plenas.

Roland Barthes, em *Proust e os Nomes* (2000), assinala que o nome próprio dispõe de três propriedades: O poder de essencialização (ele sozinho designa um único referente); o poder de citação (ele chama a si toda a essência, quando proferido); o poder de exploração (ele se desdobra em múltiplos sentidos). É enquanto signo do gozo que o nome leva a linguagem a interrogar

apaixonadamente o sentido, o que leva a literatura a deslocar o nome próprio de um simples índice que designaria o referente, sendo signo que **se oferece a uma exploração, a um deciframento: é ao mesmo tempo um meio (no sentido biológico do termo) no qual é preciso mergulhar, banhando-se indefinidamente em todos os devaneios que ele que ele carrega, e um objeto precioso, comprimido, perfumado, que é preciso abrir como uma flor (BARTHES, 2000: 156).**

Como romance-síntese de um nome *A Paixão Segundo G.H.* visa à posse do ser pela letra, sua identidade última que, perseguida em seu itinerário, toca no indizível do nome da *Coisa*. De início a narradora reduz-se a um G.H., rastro de um nome mudo que incrustado em valises velhas expressa um eu imaginário que guarda em suas iniciais os vestígios de uma identidade cambiante:

Esse ela, G,H, no couro das valises era eu; sou eu - ainda? Desde já calculo que aquilo que de mais duro minha vaidade terá de enfrentar será o julgamento de mim mesma: terei toda aparência de quem falhou, e só eu saberei a falha necessária. (LISPECTOR, 1998: 32).

Amparada pela mão de um interlocutor imaginário, a narradora relata o esvaziamento do sentido que suas iniciais garantiam: G.H. era sinônimo de uma vida superficial, afinal "vivia entre aspas", como uma cópia, uma duplicata. Mas o seu nome mudo, marca quase morta, trazia no seu interior o segredo primitivo da vida. No silêncio do nome - o além do significado da *Coisa* asquerosa - coloca a narradora em contato com a vida que lhe oferece signos desordenados, gozosos, infernais. G.H. cai no abismo pleno do

Nada, oráculo que lhe dará a resposta (?) à questão fundamental: quem sou? Quem é G.H.?

Como explicar, senão que estava acontecendo o que não entendo. O que seria essa mulher que sou? O que acontecia a um G.H: no couro da valise? (LISPECTOR, 1998: 44).

O rastro de um nome mudo na verdade é signo de uma espessura semântica em que o jogo dos significantes constrói um mundo ficcional que, a despeito de seu caráter imaginário, flutua sobre as coisas dadas. Despojada do eu que antepara o nome, G.H. transforma-se em um hieróglifo, coisa *i-munda* que não assegura ninguém, mas encena personagens que existem apenas enquanto ato de linguagem.

Numa estranha identificação com o inseto arcaico que sobreviveu a milhões e milhões de anos, G.H. é signo que se dilata e que nos interstícios de sua escrituração torna-se uma simulação ou, em termos platônicos, uma fantasmagoria do que não existe por traz do nome, do que não é sujeito nem objeto.

G.H., nome próprio, oferece-se como possibilidade infinita de se dizer e se fazer representar que **é signo volumoso, um signo sempre prene de uma espessura abundante de sentido, que nenhum uso em reduzir, achatar, contrariamente ao nome comum, que nunca entrega um sentido senão por sintagma (BARTHES, 2000: 156).**

O nome próprio em *A Paixão Segundo G.H.* tem uma função desveladora de sentidos que a linguagem possibilita. É uma atopia de um sujeito que se apreende senão no próprio discurso -

signo em busca de sua linguagem e sua aparência, signo que se encontra numa linguagem amorosa e agônica. Para G.H., o existir só lhe é possível na instância da letra com a particularidade de estar e não estar em algum lugar, pois só no dizer e construir sua narrativa é que se é precariamente existente:

Não tenho uma palavra a dizer. Por que não me calo então? Mas se eu forçar a palavra a mudez me engolfará para sempre em ondas. A palavra e a forma serão a tábua onde boiarei sobre vagalhões de mudez. (LISPECTOR, 1998: 20).

Essa consideração de G.H. integra o que é a paixão da escritura, desejo de gozo que a escrita sinthomática⁴ produz, veiculando por metáforas e metonímias algo do gozo da letra como aquilo que no Outro se vislumbra de mais inacessível. Distituindo-se de sentido, G.H. vive do que se pronuncia, razão porque só se sustenta iconizada na barata:

Ah! Será que nós originalmente não somos humanos? e que por necessidade prática, nos tornamos humanos? isso me aterroriza como a ti. Pois a barata me olhava com sua carapaça de escaravelho, com seu corpo rebentando que é feito de canos e de antenas e de mole cimento - e aquilo era inegavelmente uma verdade anterior a nossas palavras, aquilo era inegavelmente a vida que até então não quisera. (LISPECTOR, 1998: 119).

A grossa barata lenta é a via na qual o Real, que se repete, encontra na linguagem o signo do gozo que faz ressonância do que é irreduzível, inominável, imanência total que engloba o Deus, o eu e o mundo. A barata é a "causa originária" na qual se encontra o impossível de significar. Nestes termos, assinala Arnaldo Rodrigues (2000), que a barata simboliza o Real da existência, o que faz G.H. desdobrar-se em um tempo aquém da realidade humana.

O autor acima citado busca nas origens da escrita antiga o significado da palavra que guia G.H. em sua indagação sobre a natureza última do ser e da existência. Na escrita antiga⁵ depois das pictografias surge a escrita analítica na qual se incorpora elementos da língua falada. Sua origem se dá na Suméria (IV milênio a.C.) e depois adotada no Egito (III milênio a.C.). A barata aparece no Egito antigo como escaravelho e no Médio Reino (II milênio a.C.), com o valor fonético de "Kheper".

O registro de sua escrita hierática pelos sacerdotes pode ser lida da seguinte forma: Nuk pu kheper kheperà kheper-na kheper khepera": *Eu sou aquele que veio à existência na forma de kheperà, e me tornei o criador de tudo o que existe.* Portanto, na escrita hieroglífica a barata está associada à origem da vida, à criação divina, ao sentido da existência e à presença no mundo. Não é à toa que G.H. pelos processos epifânicos associa a figura da barata ao Sagrado, fazendo de sua narrativa um itinerário místico.

O itinerário de G.H. segue uma "mística profana" em que uma linguagem erotizada toca no Deus para poder construir uma vida plena. Parodiando a criação divina, G.H. pretende arrumar a vida e descansar *na sétima hora como no sétimo dia.* O ápice da relação com o divino pode ser visto no ritual da manducação do inseto,

uma analogia com a comunhão dos cristãos. A barata tem para G.H. o sentido da coisa divina, coalescência num só tempo do Pai mítico e da *Coisa-mãe*.

Uma barata é maior que eu porque sua vida se entrega tanto a Ele que ela vem do infinito e para o infinito sem perceber, ela nunca se descontinua. (LISPECTOR, 1998: 126).

Por que eu teria nojo da massa que saia da barata? Não bebera eu do branco leite que é líquida massa materna? E ao beber a coisa que era feita a minha mãe, não havia eu chamado, sem nome, de amor? (LISPECTOR, 1998: 164).

O Deus, a *Coisa-mãe*, lança G.H. no abismo do impossível. A letra sagrada é letra de gozo que a linguagem não reconhece. As epifanias de G.H. simbolizam a dificuldade de inscrição do impossível pela linguagem. A letra, diferentemente do significante, torna-se uma prática discursiva em que G.H. tenta fazer no Real. Assim, sua narrativa caracteriza-se pelo escape ao sentido buscando no gozo da letra o que Roland Barthes em *Aula* (2000) define como sendo a arte fazendo suplência ao que é inominável, porque é da unção de buraco que a linguagem opera sua tomada sobre o Real. A ficção, portanto, tem no estatuto do sentido o meio do gozo.

No caso de G.H., a relação com o Sagrado é nitidamente uma relação erotizada que a dimensão da letra recupera do gozo feminino e que o Simbólico não dá conta. Lacan articula o campo

do gozo como sendo o que situa a mulher mais voltada ao Outro e, portanto, não toda submetida ao simbólico: **o domínio do gozo é o ponto, por assim dizer, graças a ele, a mulher mostra ser algo como superior, justamente pelo fato de que seu laço no nó do desejo é muito mais débil. É ao desejo do Outro que a mulher está confrontada (O Seminário 10: A Angústia, Inédito).**

A narrativa de G.H. fala de uma escrita que tira do gozo um excesso do campo do inefável. Há um gozo do qual ela nada sabe a não ser experimentando-o pela letra. Epifania buscada na face do Sagrado, G.H. segue uma cartografia do desejo onde a linguagem goza, dá o testemunho de um mais-ainda da escrita, mas não sabe nada dele:

Ou tudo isso é ainda eu estar querendo o gozo das palavras das coisas? Ou isso é ainda eu estar querendo o orgasmo da beleza externa, do entendimento, do extremo gesto de amor. (LISPECTOR, 1998: 142).

Não tenho palavras para exprimir e falo em neutro. Tenho apenas este êxtase, que também não é mais o que chamamos de êxtase, pois não é culminância. Mas esse êxtase sem culminância exprime o neutro que falo. (LISPECTOR, 1998: 160-161).

A face de Deus suportada pelo gozo é a afirmação do humano que o Outro/G.H. revela. Olga de Sá (1993: 142) nos diz que, desumanizada despojada do eu, G.H. faz o caminho dos profetas no deserto como condição de chegar à raiz de si mesma. A sua marcha é sinônimo de recuperação do humano - o reino do Deus/barata é o

material das coisas. G.H. quer o inexpressivo, o inumano que está dentro da pessoa, pois para ela Deus é o que existe e todos os contraditórios são dentro de Deus. Mas a narradora sabe que para falar com Deus tem que juntar sílabas desconexas, desconhecendo a palavra gregária, ultrapassando o sentido do mundo:

Aquilo de que se vive - e por não ter nome só a mudez pronuncia - é disso que me aproximo através da grande largueza de deixar de me ser. Não porque eu encontre o nome do nome e torne concreto o impalpável - mas porque designo o impalpável como impalpável, e então o sopro recrudescer como na chama de uma vela. (LISPECTOR, 1998: 174).

Ser o nome G.H. é viver a sua atualidade passando por um gozo místico onde a linguagem faz semblante e passa a associar "sentido" ao que é produção de gozo. A letra do nome é letra do gozo. G.H. tornando-se humana aproxima letra e escritura, tendo a letra uma função litoral entre Simbólico e Real. Bordejando o Real G.H. inscreve uma escrita que tenta encobrir o inefável pelos contornos textuais.

A narrativa de G.H. tenta dar conta da disjunção entre a palavra e a coisa, sabendo que entre palavras e coisas encontra-se o murmúrio do neutro que provoca o silêncio e a angústia da palavra. È o que podemos acompanhar numa passagem do romance:

O nome é um acréscimo, e impede o contato com a coisa, é um intervalo para a coisa. (PSGH: 140)

Disso tudo, quem sabe, poderá nascer um nome sem palavra, mais que talvez enraíze a verdade na minha formação humana. (PSGH: 145)

O silêncio do nome G.H. sinaliza o silêncio do neutro, onde as palavras emudecem. Falar passa a ser um ato mudo e falar com Deus o que de mais mudo existe. *A Paixão Segundo G.H.*, portanto, é a construção de uma narrativa pelo fracasso da linguagem, da coisa-em-si nada se sabe, o seu reino é sem palavras. O ser é além do humano, só restando a G.H. purificar-se sem querer os acréscimos do "conhecimento". A vida plena não tem um nome, o que fez de G.H. duas letras como o possível da linguagem:

É exatamente através do malogro da voz que se vai pela primeira vez ouvir a própria mudez e a dos outros e das coisas e aceita-la como a possível linguagem. Só então minha natureza é aceita, aceita com o seu suplício espantado onde a dor não é alguma coisa que nos acontece, mas o que somos. E é aceitar a nossa condição como a única possível, já que ela é o que existe, e não outra. E já que vive-la é a nossa paixão. A condição humana é a paixão de Cristo. (LISPECTOR, 1998: 175).

Paixão da linguagem em que é inútil "procurar", pois a linguagem diz pouco e, portanto, o melhor caminho é entregar-se à própria mudez e aceitá-la como possível linguagem do ser humano. O silêncio torna-se para G.H. a plenitude da palavra, voz que vem

do Outro e germina sentidos pelo gozo da linguagem. G.H. aceita a condição do silêncio que dá à vida a dimensão de realidade pela mediação da linguagem:

A via-crucis não é um descaminho é a passagem única, não se chega através dela e com ela. A insistência é o nosso esforço, a desistência é o prêmio. A este só se chega quando se experimentou o poder de construir, e, apesar do gosto de poder, prefere-se a desistência. A desistência tem que ser uma escolha. Desistir é a escolha mais sagrada de uma vida. Desistir é o verdadeiro instante humano. E só esta é a glória própria de minha condição. A desistência é uma revelação. (LISPECTOR, 1998: 176).

G.H. entra no inferno da matéria viva pelo i-mundo da barata, pela estranheza inquietante do duplo, pelo gozo da linguagem. Nesta longa agonia experimenta o inexpressivo, o não-ser, o Deus o Nada - sempre pela via da linguagem. Linguagem indicando sempre o limite e a diferença: limite na medida em que, buscando-se encontrar o inexpressivo, o que se encontra é o seu fracasso; diferença na medida em que é pela linguagem que se faz furo naquilo que resiste a simbolização - a linguagem é a via-crucis do existir, a morada do ser.

G.H. respeitando os limites de sua existência e aceitando sua essência trágica - a linguagem -, descreve essa experiência:

Eu tenho à medida que designo - e este é o maior esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la - e com não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano: por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas - volto cm 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: 176).

Notas:

¹ Termo utilizado por Lacan no sentido do que é estranho, fora do mundo. Utilizamos como traço do inconsciente da escritura de G.H.

² Termo utilizado por Roland Barthes, com o sentido de escrita fragmentada, escrita corporal, assemântica.

³ Lalangue é o termo que Lacan utiliza como linguagem pulsional da mãe, que não se produz por palavras portadoras de sentido. É uma linguagem dos sentidos corporais, do olhar e da voz, do grito e do sussurro.

⁴ Conceito da tópica lacaniana da amarração dos três registros - Real, Simbólico e Imaginário - onde estão presentes o significante efeito do sentido e a letra efeito do gozo.

⁵ Pesquisa feita pelo autor com base em HOKER, J-T. Lendo o passado - do cuneiforme ao alfabeto In: **A história da escrita antiga**. São Paulo: melhoramentos, 1996.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Supondo que um estudante queira empreender a análise de uma obra literária, Barthes (2002) interpela tal candidato à questão título do seu artigo - *Por onde começar?*

A essa questão, Barthes acrescenta que não existe método canônico que seria aplicado *automaticamente* a um texto, mas numa análise textual aquele que analisa tem de estar preparado para suportar erros, falhas, desânimos que a viagem analítica provoca.

Segue a este comentário um outro não menos desafiador — um texto é “essencialmente” um rolamento de sentidos múltiplos e simultâneos, uma dialética que não se oferece a um fim explicativo, mas um espaço vazio que encontra no jogo significante da escrita, o plural do texto.

Portanto, segundo Barthes, o *começar* implica estar atento a uma leitura que se abre para outras leituras em seu desfilar infinito. Não há verdade do texto — ele é plural, o que exige de sua leitura um caráter volumoso, polissêmico, fazendo do texto uma obra aberta.

Em relação ao texto clariceano a questão à qual somos convidados a pensar é a seguinte: *como terminar?* Isso porque em se tratando de Clarice Lispector não há como fazê-lo, já que sua prática escritural é sem começo nem fim — uma obra inacabada.

Maurice Blanchot (1987) nos diz que o escritor nunca sabe que a obra está realizada e tampouco que terminou um livro. Tudo será recomeçado, destruído, reconstruído ao infinito. Para ele, toda obra pertence à solidão do que só a palavra exprime. Parece-nos

que no silêncio da obra surge a possibilidade de uma palavra que, do puro nada, imponha a realização de uma linguagem que se fala, chegando à presença da obra no espaço aberto de sua leitura.

Em todo caso, torna-se tarefa quase impossível quando se trata de *A Paixão Segundo G.H.*, Livro (mal)dito que se lê nas entrelinhas e se recusa a um fim. Clarice nos enlouquece exatamente por nos apresentar um livro desorientado. Ela nos dispensa os sentidos, fazendo-nos achar naquilo que se acha por subtração.

É desse lugar, sempre esquivo, que apreender o sentido da obra tornou-se um engenho fracassado. As peripécias da narrativa de G.H. nos fez defrontar com o trágico e problemático ato de escrever — o dela e o nosso.

A Paixão Segundo G.H. desloca a linguagem para um Outro lugar: descontínuo, fragmentado, vazio. É desse lugar de borda que a narrativa nos intrigou a também fazer buraco numa leitura onde de sua impossibilidade pudéssemos entrever o que do objeto "a" se fizesse linguagem.

O texto clariceano, enquanto perda, está irremediavelmente ligado a toda uma atividade desejante que encontra no simulacro o que do vazio se faz nomear. Articulação semelhante encontramos em Heidegger quando fala da feitura do vaso: ele ao se formar dá lugar ao vazio.

Com base nessa articulação pensamos que a narrativa de G.H. surge do nada, do vazio, partejando palavras que tentam reencontrar a *Coisa*, criando radicalmente o novo. Palavras com um poder imenso que faz furo no Real, querendo dizer o inexpressivo por uma narrativa erotizada, pulsional, gozante.

Nesse sentido, escrever sobre *A Paixão Segundo G.H.* é, de certa forma, reescrever, copiar, plagiar um texto já escrito. A relação com a obra clariceana provoca esse efeito de perda, só sendo possível aproximar-se de sua leitura pela esquizo autor/leitor, insustentável enquanto crítica.

Roland Barthes (2002) falando do texto de gozo aponta esta problemática para uma possível crítica dizendo que dele nada se diz a não ser que seja atingido por um outro texto de gozo. Para ele, não se pode falar sobre essa produção gozante a menos que se entre num plágio desvairado. O texto de gozo está fora da crítica, impossível de ser falado pela letra do prazer.

Trata-se, portanto, de se guiar pelo movimento de uma escrita sem objeto onde a letra de gozo bordeja o Real produzindo relações eróticas com a língua, sendo irreduzível ao funcionamento gramatical do sentido.

Lacan (1985), situando o campo do gozo, fala de uma experiência sobre a qual nada se sabe. No âmbito do gozo, há um mais além da linguagem que a mulher e os místicos o experimentam como via da ex-sistência.

A Paixão Segundo G.H. se constrói nessas bordas que sua escrita busca apaixonadamente transpor os limites da linguagem. Entretanto, como nos aponta Barthes, sendo o gozo indizível, interdito, só pode ser dito nas entrelinhas. Toda letra enquanto significante fora-do-sentido se desvanece no absoluto da anulação que ela celebra.

(In)conclusão: os traços da escritura clariceana assumida como sujeito na primeira pessoa na narrativa de G.H. só se realiza enquanto impossibilidade de sua conclusão. Como efeito de

uma queda o eu que fala, o G.H. inscrito nas valises, cai para dar lugar à palavra do Outro, inacessível e estrangeira.

Assim, *A Paixão Segundo G.H.* é a experiência da palavra, movimento transgressor em que a escritura se realiza pela paixão de escrever, nomeando o possível e respondendo ao impossível — e *este é o esplendor de se ter uma linguagem.*

BIBLIOGRAFIA

ALLOUCH, J. **Letra a letra: transcrever, traduzir, transliterar.** Rio de Janeiro: companhia de Freud, 1994.

ARISTÓTELES. Poética, In: **Coleção: Os pensadores.** São Paulo: nova cultura, 1996.

ASSOUN, P-L. **Metapsicologia freudiana: uma introdução.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BACKÉS-CLEMENT, C. La stratégie du langage, In: **Littérature.** Paris: Larousse, n° 03, 1971.

BAKTHIN, M. **Estética da criação verbal.** São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARTHES, R. **Fragmentos de um discurso amoroso.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

_____. **O rumor da língua.** São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **Sade, Fourrié e Loyola.** Lisboa : Edições 70, 1999.

_____. **S/Z.** Lisboa : Edições 70, 1999.

_____. **Aula.** São Paulo: Cultrix, 2000.

_____. **O grau zero da escrita.** Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2000.

_____. **O prazer do texto.** São Paulo: Perspectiva, 2002.

BATAILLE, G. **A experiência interior.** São Paulo: Ática, 1998.

BENVENISTE, E. **Problemas de lingüística geral.** São Paulo: Editora Nacional, 1976.

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

_____. **A conversa infinita: a palavra plural.** São Paulo: escuta, 2001.

_____. La fin de la Philosophie, In: **La nouvelle revue française**, 01, année 07, Paris. 1959.

BRANCO, L. C. **A traição de Penélope**. São Paulo: Annablume, 1994.

BRAZIL, H. V. **O sujeito da dúvida e a retórica do inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

CAMPOS, H. Afreudisiáco Lacan na galáxia de lalíngua. Porto Alegre: Casa de Cultura Guimarães Rosa. **Cadernos**, nº 13. 1997.

CASTORIADIS, C. **O mundo fragmentado: as encruzilhadas do labirinto**, vol: III. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

CHNAIDERMANN, M. **Ensaio de psicanálise e semiótica**. São Paulo: Escuta, 1989.

CORDEIRO, G. A angústia da palavra, In. **Anais da VII jornada Freud-Lacaniana de psicanálise**. Recife, 2001.

_____. O desejo da escritura e a retórica do inconsciente, In: **Anais da VIII Jornada Freud-Lacaniana**. Recife, 2002.

CORRÊA, I. **Nós do inconsciente**. Recife:CEF, 1993.

DECARTES, R. Meditações, In: **Coleção: os pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

DELEUZE, G. **Nietzsche**. Lisboa. Edicoes 70, 1994.

DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. **Gramatologia**. São Paulo: perspectiva, 1999.

FOUCAULT, M. **O nascimento da clínica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

_____. **Linguagem e Literatura**, In: MACHADO, R. Foucault, a filosofia e a literatura. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FREUD, S. Carta 52 a Fliess, In: **Obras psicológicas completas**, vol: I. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____. Estudos sobre Histeria, In: **Obras psicológicas completas**, vol: II. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____. Lembranças encobridoras, In: **Obras psicológicas completas**, vol: III. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____. A interpretação dos sonhos, In: **Obras psicológicas completas**, vol: IV. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, In: **Obras psicológicas completas**, vol: VI. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____. Delírios e sonhos na "Grávida de Jensen", vol. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____. O inconsciente, In: **Obras psicológicas completas**, vol; XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____. O estranho, In: **Obras psicológicas completas**, vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____. Conferências introdutórias sobre psicanálise, In: **Obras psicológicas completas**, vol: XV. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____. O Eu e o Isso, In: **Obras psicológicas completas**, vol: XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____. Uma nota sobre o bloco mágico, In: **Obras psicológicas completas**, vol: XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____. Inibições, sintomas e angústia, In: **Obras psicológicas completas**, vol: XX. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____. Análise terminável e interminável, In: **Obras psicológicas completas**, vol:XXIII Rio de Janeiro: Imago, 1980.

GARCIA-ROZA, L. A. **Freud e o inconsciente**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

_____. A. **A palavra e a verdade na filosofia antiga e na psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

GOTLIB, N. No território da paixão: a vida em mim, In: LISPECTOR, C. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

GREEN, A. **O desligamento**. Rio de Janeiro: Imago, 1984.

HEGEL, G. W. F. **Fenomenologia do espírito**, parte I. Petrópolis: Vozes, 1992.

JURANVILLE, A. **Lacan e a filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

KANT, I. **Critica da razão prática**. Lisboa: Edições 70, 1998.

KRISTEVA, J. **Senso e contra senso da revolta: os limites da psicanálise**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

LABERGE, J. **Do mais ainda da escrita**. Jornada de psicanálise do Traço Freudiano Veredas Lacanianas. Recife, 1999.

LACAN, J. Liturattere, In: **Littérature**. Paris: Larousse, n° 03, 1991.

_____. **Televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

_____. Seminário sobre "a carta roubada", In; **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1988.

_____. Juventude de Gide ou a letra e o desejo, In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1988.

_____. A Psicanálise e o seu ensino, In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1988.

_____. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud, In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1988.

_____. O estádio do espelho como formados da função do eu, In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1988.

_____. **O seminário**. Livro 01: os escritos técnicos de Freud. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1985.

_____. **O seminário.** Livro 02: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1985.

_____. **O seminário.** Livro 05: As formações do inconsciente. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2000.

_____. **O seminário.** Livro 07: a ética da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1987.

_____. **Seminário.** Livro 09: A identificação, Inédito.

_____. **O seminário.** Livro 10: A angústia. Inédito.

_____. **O seminário.** Livro 16: De um outro ao Outro, Inédito.

_____. **O seminário.** Livro 17: o avesso da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1992.

_____. **O seminário 20: Mais, ainda.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1985.

_____. **O seminário.** Livro 21: Les non-dupes errent, Inédito.

LAURENT, E. **Lacan, você conhece?** São Paulo: Cultura Editores Associados, 1998.

LECLAIRE, S. **Psicanalisar.** São Paulo: Perspectiva, 1977.

LIMA, L. C. **Mimesis: desafio ao pensamento.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LISPECTOR, C. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LYOTARD, J-F. **Discours, figure.** Paris. Klincksiek, 1985.

MACHADO, R. **Nietzsche e a verdade.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

_____. **Foucault, a filosofia e a literatura.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

MANNONI, O. **Ficções freudianas.** Rio de Janeiro: Taurus, 1998.

MENESES, Adélia Bezerra de. **Do poder da Palavra: ensaios de literatura e psicanálise.** São Paulo: Duas cidades, 1995.

- MILLER , J-ALAIN. **Los signos del goce**. Buenos Aires: Paidós, 1999.
- NIETZSCHE, F. **O Nascimento da tragédia**. São Paulo: Companhia das letras, 1996.
- _____. **Crepúsculos dos ídolos**. Lisboa: Edições 70, 1998.
- NOLASCO, E. C. **Clarice Lispector: nas entrelinhas do discurso**. São Paulo: Annablume, 1994.
- NUNES, B. **O dorso do tigre**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____. **Filosofia e Tragédia**. Porto Alegre: LP&M, 1993.
- _____. **O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Ática, 1995.
- OLGIVIÉ, B. **Lacan: a formação do conceito de sujeito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- PERRONE-MOISÉS, L. **Texto, crítica e escritura**. São Paulo. Ática, 1993.
- _____. **Inútil poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- PLATÃO. A república. **Coleção: os pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- RICOUER, P. **Da interpretação: ensaio sobre Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- RIVERA, T. **Arte e psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- RODRIGUES, A. O silêncio do nome em G.H., In: **Anais da Reunião Lacanoamericana de Psicanálise**. Recife, 2000.
- RODRIGUES, L. **Clinica psicanalítica: efeitos de uma prática**. Recife: Odisseu, 2001.
- SÁ, O. **Clarice Lispector: a travessia do oposto**. São Paulo: Annablume, 1993.
- SARTRE, J-P. **A náusea**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- SAUSSURE, F. **Curso de lingüística geral**. São Paulo: Cultrix, 1973.
- VERNANT, J. P. **Mito e pensamento entre os gregos**. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

WILLEMART, P. Do sentido ao corpo: a rasura, In: **Corpo e sentido**. Org: SILAVA, J.A. São Paulo: UNESP. 1996.

_____. **A pequena letra em teoria literária**: a literatura subvertendo as teorias de Freud, Lacan e Saussure. São Paulo: Annablume, 1997.

WITTGENSTEIN, L. **Tractatus lógico-philosophicus**. São Paulo: Editora Nacional/Edusp, 1968.

_____. Investigações filosóficas. **Coleção: Os pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 1996.