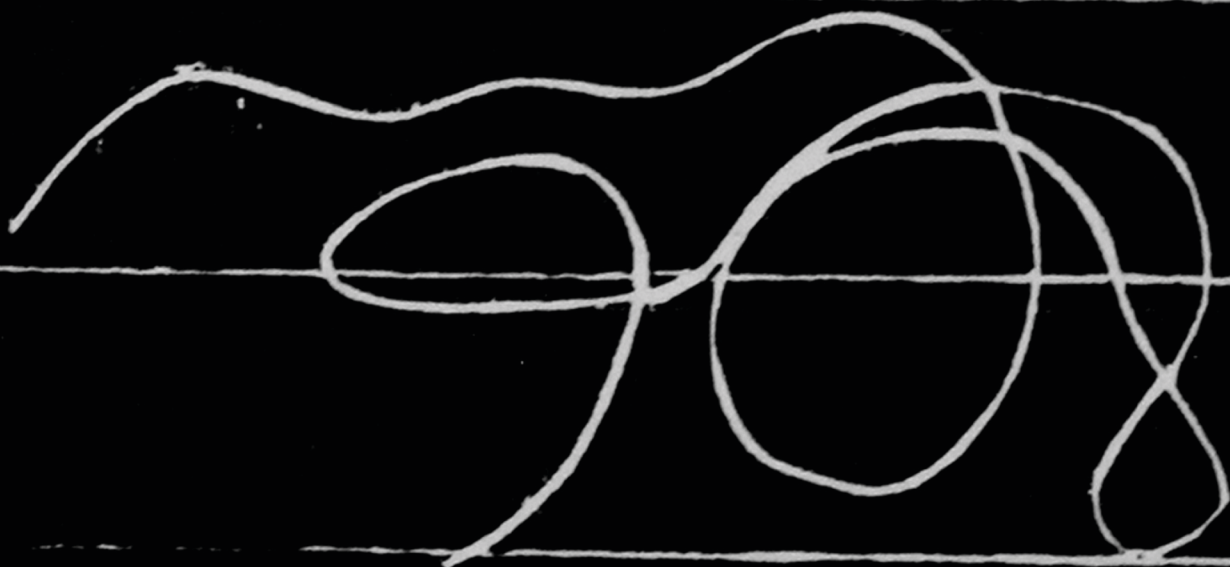


n

caletroscópio



Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras:
Estudos da Linguagem (UFOP) – v. 13 | n. 1 | 2025 | ISSN: 2318-4574





UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO

REITOR

Luciano Campos da Silva

VICE-REITORA

Roberta Eliane Santos Froes

DIRETOR DO INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

Mateus Henrique de Faria Pereira

VICE-DIRETORA DO INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

Jhuliane Evelyn da Silva

CHEFE DO DEPARTAMENTO DE LETRAS

Soélis Teixeira do Prado Mendes

COORDENADORA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS DA LINGUAGEM

Mônica Fernanda Rodrigues Gama

REVISÃO TEXTUAL

Carolina Anglada
Laércio Alves Júnior
Marllon Borges

DIAGRAMAÇÃO MIOLO E CAPA

Farrel Kautely

DETALHE DA CAPA

"*Sem título*", série Alameda (2025), de Bruno Rios
Monotipia sobre papel mata-borrão, 25x35cm

E-MAIL

caletroscopio@ufop.edu.br

FORMATO DA REVISTA

A4 210 x 297 mm (on-line)

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

Caletroscópio [recurso eletrônico]. - v. 1, (2012-). - Mariana : Universidade Federal de Ouro Preto, Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Programa de Pós-Graduação em Letras, Estudos da Linguagem, 2012-1 recurso online.

Semestral.
e-ISSN: 2318-4574
Disponível apenas online.

1. Linguagem - Periódicos. 2. Memória cultural - Periódicos. 3. Tradução. 4. Patrimônio Cultural. I. Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Ciências Humanas e Sociais. Programa de Pós-Graduação em Letras.

CDU: 81:82.09(05)

Bibliotecário Responsável: Elton Ferreira de Mattos - CRB 6 - 2824

REVISTA CALETROSCÓPIO

Universidade Federal de Ouro Preto
Instituto de Ciências Humanas e Sociais
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem (Posletras)
Rua do Seminário, s/n – Centro
Mariana/MG
CEP: 35420-000
Tel. (31) 3557-9418
E-mail: caletroscopio@ufop.edu.br

EDITORAS-GERENTES DA REVISTA CALETROSCÓPIO

Carolina Anglada de Rezende - Universidade Federal de Ouro Preto

Rómina de Mello Laranjeira - Universidade Federal de Ouro Preto

EDITORES ASSOCIADOS

Mônica Fernanda Rodrigues Gama - Universidade Federal de Ouro Preto (Estudos Literários)

EDITORAS DESTES NÚMERO

Carolina Anglada – Universidade Federal de Ouro Preto

Derick Teixeira – Universidade Federal de Minas Gerais

ASSISTENTE DE EDIÇÃO E REVISÃO TEXTUAL DE LÍNGUA PORTUGUESA

Marllon Borges - Universidade Federal de Ouro Preto

CONSELHO EDITORIAL INTERNO

Adail Sebastião Rodrigues Júnior - Universidade Federal de Ouro Preto

Bernardo Amorim - Universidade Federal de Ouro Preto

Clézio Roberto Gonçalves - Universidade Federal de Ouro Preto

Emílio Carlos Roscoe Maciel - Universidade Federal de Ouro Preto

Leandra Batista Antunes - Universidade Federal de Ouro Preto

José Luiz Vila Real - Universidade Federal de Ouro Preto

Maria Clara Versiani Galery - Universidade Federal de Ouro Preto

Rivânia Maria Trotta Sant’Ana - Universidade Federal de Ouro Preto

Soélis Teixeira do Prado Mendes - Universidade Federal de Ouro Preto

William Augusto Menezes - Universidade Federal de Ouro Preto

CONSELHO EDITORIAL EXTERNO

Aléxia Teles Duchowny - Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Antônio Luiz Assunção - Universidade Federal de São João del-Rei, Brasil

Carlos Gouveia - Universidade de Lisboa, Portugal

Cristóvão José dos Santos Júnior - Universidade Federal da Bahia, Brasil

Daniela Mara Lima Oliveira Guimarães - Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Eni Puccinelli Orlandi - Universidade do Vale do Sapucaí, Brasil

Fábio de Souza Andrade - Universidade de São Paulo, Brasil

Fábio Durão - Universidade Estadual de Campinas, Brasil

José Carlos de Almeida Filho - Universidade de Brasília, Brasil

PARECERISTAS AD HOC - Caletroscópio, v. 13, n. 1 (2025)

Ana Sanders

Artur Costrino

Bernardo Sollar Godoi

Caroline D'Ávila

Daniel Pucciarelli

Fabíola Farias

Ivanete Bernardino Soares

Izabela do Lago

Janaina de Paula

João Vitor Araújo

Jonas Samudio

José Francisco da Silva Queiroz

Laís Maria de Oliveira

Maria Clara Versiani Galery

Maria Rita Drumond Viana

Natália Goulart Pelegrini

Rafael Lovisi Prado

Sarah Fernandes Lino de Azevedo

9-13

EDITORIAL DA REVISTA

14-25

A FUNDAÇÃO CONTINGENTE DO ACASO NOS DESTINOS DA PULSÃO

Bernardo Sollar Godoi

26-40

HÖLDERLIN NON-DUPE? DE UMA ESCRITA DA ERRÂNCIA COMO POSIÇÃO ÉTICA

Mateus Mou

Gustavo Maan

41-54

H'ERA: EROTISMO, PULSÃO E DESEJO EM MAX MARTINS

Marcela Maria Azevedo

55-68

CORTAR, CORTAR-SE: ESCREVER O GOZO

Jonas Samudio

69-81

O PULSO DA ESCRITA POÉTICA NA MARGEM DA LITERATURA COM A PSICANÁLISE

Claudia Itaborahy Ferraz

82-95

A PULSÃO DA ESCRITA, O ENDEREÇAMENTO E A LETRA EM ANA CRISTINA CESAR

Amanda Moura

96-104

A NINFA-HISTÉRICA: REMINISCÊNCIA E SOBREVIVÊNCIA PULSIONAL

Izabel Haddad

105-119

DO UMBIGO DO HORROR À MELODIA DAS PULSÕES

Fillipe Doria de Mesquita

120-134

ENTRE O ESVAZIAMENTO DO ESPÍRITO E AS REMANESCÊNCIAS SIMBÓLICAS:

SURREALISMO LATINO-AMERICANO DE AUTORIA FEMININA

E AS PULSÕES DE EROS E TÂNATOS

Elizabete Farias de Casto

135-144

O QUINTAL ONDE O POETA BRINCA: INFÂNCIA, FANTASIA E CRIAÇÃO POÉTICA NA ESCOLA À LUZ DA PSICANÁLISE

Daniel Carvalho de Almeida

145-158

ÉDIPO, EM ÊXTASE, INUNDA-SE NAS (I)MÓVEIS PROFUNDEZAS DO SANGUE:
O FANTÁSTICO CANIBALESCO DEVORA O ABUTRE, DE FRANZ KAFKA

Matheus Pereira de Freitas
Hermano de França Rodrigues

ENTREVISTA

159-168

RAUL ANTELO:
ALGO PERDIDO, EXTRAVIADO, ESQUECIDO PELA LINGUAGEM. A PULSÃO.

Carolina Anglada
João Vítor Araújo

RESENHAS

169-174

O DESEJO DE PSICANÁLISE: EXERCÍCIOS DE PENSAMENTO LACANIANO,
DE GABRIEL TUPINAMBÁ

João Gabriel Ribeiro Passos
Rodrigo Corrêa Martins Machado

175-177

O QUE É ESCRITA FEMININA: SEGUIDO DE FEMININO DE NINGUÉM:
EXERCÍCIOS DE APROXIMAÇÃO, DE LUCIA CASTELLO BRANCO

Carlos Rafael Pinto

178-181

DAS PARTES ABERTAS: ENSAIO SOBRE O GOZO DA MATÉRIA, DE JONAS SAMUDIO

Patrícia Resende Pereira

FLUXO CONTÍNUO

182-194

AGRIPINA MENOR E O USO DE ESTEREÓTIPOS RETÓRICOS
NA REPRESENTAÇÃO DE MULHERES EM POSIÇÃO DE PODER

Bianca da Silva Cobra

EDITORIAL DA REVISTA

O pesquisador e professor argentino, Hernán Borisonik, em *Persistência da pergunta pela arte*, ao tentar dizer das mudanças da e na linguagem que o século XX provocou no “texto sem mundo” no qual vivemos, fala em “uma míope negação da dinâmica de pulsões que nos configura” (2024, p. 49). O argumento de Borisonik é o de que o discurso capitalista, manipulando nossas pulsões mais primárias, simplesmente as converte em um circuito acéfalo de gozo, do qual se isentam o prazer, o desejo ou mesmo o adiamento (a potência de não, o *prefiro não* bartlebyano). A negação mais particular de nossa época incidiria, portanto, no conjunto dos atos não realizados, e, em larga medida, no dissenso pulsional, em prol de um discurso supostamente democrático, eficiente e tolerante, mas de baixa intensidade.

Entre os tantos argumentos que nos fizeram propor esse dossiê, movidos, de fato, por uma inquietação quanto ao lugar que a pulsão pode ainda ter junto à palavra, já que, em muito do que circula, parece-se confundir tanto produção com produtividade quanto apetite com devoração, encontra-se, no fundo, essa mesma impressão de que o pulsional sem a *dinâmica* é apenas serialização, culto casual do novo, consumo e autoexploração. Quando acreditamos que o que há de extrapessoal e singular no “refinamento pulsional” (Schiavon, 2019, p. 19), é o que pode fazer do mesmo algo subversivo e transgressor, inatual e anarquista (Zaltzman, 1993). Como então retomar esse espaço indagativo da pergunta pela arte como zona de atrito, onde a meta da pulsão é um incessante colocar em crise, sendo o meio a tensão que não se resolve, mas se enfrenta, se desloca, se pratica?

A ideia de uma *persistência*, se não encontra ressonância na maior parte dos textos aqui reunidos, se faz notar, como verdadeiro paradigma, em artigos como “A fundação contingente do acaso nos destinos da pulsão”, de Bernardo Sollar Godoi, no qual se desmonta a relação entre insistência, repetição e necessidade. Não por acaso, é o célebre poema de Mallarmé, “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard”, que enseja a minuciosa investigação do filósofo Quentin Meillassoux em busca do infinito dos modernos – momento em que os opostos ou os diferentes coexistem e retardam a decisão do lance de dados. Conforme demonstra a leitura do pesquisador, nada restaria ao poeta, imbuído de fazer persistir a incerteza no e do poema, além de manter a mão trêmula. Indo adiante na análise do poema mallarmaico, o artigo oferece-se, então, não só como uma aproximação entre os campos da filosofia, da psicanálise e da literatura, mas, sobretudo, como uma grande contribuição para todos os contextos em que as diferenças entre acaso e contingência se fazem pensar. A rigor, enquanto o acaso está submetido a uma razão, a uma lei, a um conjunto de possibilidades, a contingência não tem uma razão de ser: acontece como pode não acontecer. Algo se repete até que pode não se repetir mais. Necessária é apenas a trama que cada um de nós constrói, num futuro anterior, em torno desse real sem lei.

Sobre essa ausência de destino, diante de fios soltos que parecem vir de nenhum lugar em direção a lugar algum, aos quais nós respondemos transformado a contingência em necessidade, investigadores se colocaram em trabalho, nesse dossiê, perscrutando os rumos que tomam a pulsão, na ausência,

a priori, de trajeto. “Vias dos restos e das faltas”, caracteriza a pesquisadora Claudia Itaborahy Ferraz. De modo geral, a provocação da chamada levou pesquisadores a tomar a pulsão por seus efeitos de errância, a exemplo do texto de Mateus Mourão e de Gustavo Maan em que se aborda, com acuidade clínica e poética, os escritos de Hölderlin nos quais a deriva vem a constituir não tanto uma condição psiquiátrica ou existencial quanto uma ética e um projeto de escrita. De sua posição liminar em relação à modernidade, a obra do poeta alemão acaba por nos oferecer o ponto de vista de uma viragem da tragédia como consciência *a posteriori* das causas do ato, para a ausência de destino e mesmo de sentido. Viragem que não chega a ser lamentada por Hölderlin, configurando-se como a via para que o erro venha a ser tomado como verdade e habitação poética e para que a distância dos deuses seja convertida num afastamento categórico como motivo propositivo e ético.

De modo semelhante à perspectiva desses dois pesquisadores, Amanda Mourão também considera o efeito da pulsão não como oriundo de um sujeito, de um eu, tampouco de uma autoria. Em seu texto sobre o Querer-Escrever em Ana Cristina César, a pulsão é pulsão da escrita, que atravessa o corpo daquele que se dá ao gesto e o corpo erótico do próprio texto. Toda a importância dada ao endereçamento na obra poética da escritora brasileira, mas também nas cartas que escreveu, faz valer o sentido do trânsito e da deriva, sem destino determinado. Assim, Amanda Mourão recorre à noção lacaniana de letra, traço sem passado, puro som, aquilo que, ao destinar-se, divide aquele que a recebe. Se há um destino na *lettre* (na letra, na carta), quem o fornece é quem se deixa ser tocado por ela, colocando algo de si.

Semelhante inflexão da pulsão é analisada de perto por Marcela Maria Azevedo em seu artigo “H’era: erotismo, pulsão e desejo em Max Martins”, a respeito da obra do poeta paraense, notório por seu extremo cuidado no trabalho com a letra, a materialidade do significante e o branco do papel. Curiosamente, um dos pressupostos ou mesmo efeitos do tipo de jogo a ressaltar, antes de tudo, a palavra, diz respeito ao “desaparecimento elocutório do poeta” mallarmaico, pura perda com a qual se paga a entrada na linguagem (do Outro). O texto deseja é o leitor, e esse desejo exigente, ardiloso, se escreve em mais de uma língua: da influência zen-budista ao tupi-guarani, não sem os equívocos e os neologismos encenados por Max Martins.

Se Mallarmé opera como uma espécie de fantasma em muitos dos textos, não por acaso, pensadores como Maurice Blanchot e Roland Barthes, que se deram ao árduo exercício de refletir sobre o que é ser convocado, ou mesmo *tomado* pelo escrever, se fazem tão presentes nos textos aqui reunidos. Em suas obras, o anônimo, o impessoal, o neutro, podem ser lidos à luz daquele caráter “extrapessoal” da pulsão de que falávamos no início. Se o pulsional diz respeito ao gozo, e o gozo é inútil justamente porque não serve para nada e a nada, seu exercício implica uma dessubjetivação, um “saber desprendido” (Schiavon, 2019, p. 93). Neste ponto, é valioso lembrar que, em um texto de 1973, contemporâneo do Seminário XX, de Lacan, Barthes escreve que a escrita “chega muito exatamente no momento em que a palavra cessa”, instante em que “já não podemos mais detectar quem fala e constatamos somente que *isso começa a falar*” (2001, p. 338). Em seu seminário, enquanto aborda as relações entre o corpo e a linguagem, Lacan nos diz, precisamente, que “onde *isso* fala, *isso* goza. E isto não quer dizer que *isso* saiba de coisa alguma” (2010, p. 235), pois o sentido do termo sujeito, em Lacan, implica que um

corpo fala na medida em que é habitado por um “*isso*” – lugar de pulsionalidade e gozo que resiste ao saber e aos domínios simbólicos. Assim, a ausência de destino que se tematiza em muitos dos artigos pode também ser lida como a inominada pulsão.

Assim como esses pensadores figuram em mais de um texto, a obra de alguns escritores parecem estreitar mais a relação entre literatura e psicanálise, seja por meio da recepção e da fortuna crítica que fizeram e fazem essa ponte, seja por algo intrínseco à própria tessitura do trabalho. Este é o caso de Maria Gabriela Llansol, a quem se atribui a expressão “pulsão da escrita”, presente nos artigos “O pulso da escrita poética na margem da literatura com a psicanálise”, de Claudia Itaborahy Ferraz, que se dedica a pensar os efeitos da letra no discurso, não sem pensá-la como ato poético, e em “Cortar, cortar-se: escrever o gozo”, de Jonas Samudio, em que a obra da escritora portuguesa enseja a comparação entre escrita literária e escrita mística. Ainda nessa seara entre o feminino, como mais próximo de Deus, e a escrita literária, o texto de Izabel Haddad, ainda que não se detenha na obra de Llansol, ao investigar a sobrevivência da ninfa na imagem das históricas fotografadas por Charcot, contribui especialmente para que se perceba, com Lacan, que “nem tudo que há de pulsional nas mulheres pode ser drenado pelo falo” (Lacan, 1957-58, p. 735). Por essa razão, no artigo, a pesquisadora trata esse não-todo fálico pela via do que não cessa de não se escrever. Temos aí outra pedra no caminho do que tomamos como necessário: o feminino, em muitos sentidos, é aliado à contingência e à própria pulsão. Daí que aquela persistência pulsional de que falávamos no início desse editorial possa também ser lida como sobrevivência [*Nachleben*], ambivalência das coisas indestrutíveis que nos chegam de longe e não morrem jamais.

A pulsão desafia não só nosso saber-fazer com o tempo, como, mais profundamente, nosso saber. Kafka, em toda a sua audácia em desafiar as convenções do fantástico e do alegórico, comparece no dossiê, na análise que fazem Matheus Pereira de Freitas e Hermano de França Rodrigues, do conto “O abutre”, lido como um texto em que se dá a perceber o arcaico como uma das vozes da pulsão de morte. O escritor austríaco é visto como um autor que soube encenar o drama das pulsões, suas metamorfoses, arrastando a própria ideia de realidade em direção a um para além do princípio do prazer, por meio da qual os próprios personagens tendem ao inanimado, identificado pelo pesquisador à letargia, à imobilidade e à insônia. Recorre-se, ainda, a Melanie Klein, para compor o cenário kafkaniano, no qual os sujeitos estão sempre expostos à indiferenciação entre Eros e Tânatos, a partir de uma experiência em que se passa da fome à devoração, da alimentação ao canibalismo. Eros e Tânatos que figuram também no texto de Elizabete Farias de Castro, “Entre o esvaziamento do espírito e as remanescências simbólicas: surrealismo latino-americano de autoria feminina e as pulsões de Eros e Tânatos”, em que se discute a obra de Tilsa Tsuchiya e de Leila Ferraz como reconfigurações tanto do que se supõe ter sido o surrealismo quanto de uma suposta identidade latino-americana.

Ainda na esteira de uma leitura mais cerrada da pulsão de morte, Fillipe Doria Mesquita parte dos escritos de Jorge Almeida, intitulados *Cartas do latão*, para investigar como a palavra faz alguma frente ao “umbigo do horror” vivenciado não só pelo autor em questão, como, de modo mais amplo, por toda uma população prisional e por sujeitos expostos ao encarceramento. Entre os textos do dossiê, este é o único artigo que aborda um texto propositadamente à margem da literatura, e que enfrenta, em diálogo

com a concepção crítico-maneirista de Edmilson de Almeida Pereira, os conflitos e os contrastes que instituem até mesmo uma assim chamada literatura brasileira. A noção de pulsão é elementar para que formulemos a possibilidade de uma narrativa do trauma de nosso povo, sem que se passe da dialética à síntese, da angústia à alienação. Como manter o elemento inquietante, “literatura para um Brasil-enigma” em que toda a herança afro-diaspórica também faça parte desse processo que nos devolve à nossa indeterminação? Fora dos contratos e dos supostos combinados, toda uma outra chave de leitura se abre da produção contemporânea e de nossas tradições culturais em que pesa mais os sintomas do que os consensos, as cisões ao invés das suavizações.

Se para se estar à altura da indagação pulsional, grande parte dos pesquisadores recorreu a Lacan, há também aqueles que se detiveram em Freud. O pesquisador Daniel Carvalho de Almeida, vale-se do texto seminal das relações entre psicanálise e literatura, “O poeta e o fantasiar”, para se debruçar sobre as semelhanças entre o brincar e o poetar no que toca tanto à simbolização quanto à sublimação, com especial atenção à importância da invenção. Para isso, a linguagem não deve ser entendida apenas como instrumento ou código, e o texto em questão é enfático quanto à necessidade de se trabalhar a literatura em sala de aula em seu aspecto lúdico, de experiência sensível, de experimentação onírica, de desejo, em suma. Se, com Antonio Candido, fala-se em direito à literatura, a literatura não seria a via de um direito ao pulsional sem inibição?

Nas resenhas, contamos com três contribuições: uma, ensejada pelo livro de Gabriel Tupinambá, *O desejo de psicanálise*, e escrita por João Gabriel Ribeiro Passos e Rodrigo Corrêa Martins Machado; outra sobre a segunda edição da obra *O que é escrita feminina*, de Lucia Castello Branco, de Carlos Rafael Pinto, e uma terceira, sobre *Das partes abertas*: ensaio sobre o gozo da matéria, obra de Jonas Samudio, resenhada por Patrícia Resende Pereira – estes dois últimos livros, ambos publicados pela Amitié Casa Editorial.

O que se entrevê desse dossiê é que a pulsão nem despreza a vida interior de cada artista nem corre apenas pelo texto, nos provocando a rever aquela divisão forçada entre vida e obra, revendo, por consequência, nossos mais arraigados modos de leitura e de crítica. O que Lacan diz sobre as pulsões serem, no corpo, o fato de que há um dizer, convoca novamente o corpo como questão para os estudos literários, não necessariamente em sua dimensão biológica, mas como organismo em que marcas são inscritas, desde o acontecimento da necessidade simbólica até o desejo, quando já não há mais objeto e giramos em torno do vazio. Nas diversas visadas oferecidas pelos pesquisadores aqui reunidos, a pulsão ou é nomeada pelos seus efeitos de desnaturalização da palavra ou implicitamente corrobora leituras em que a letra não está à serviço da cultura, da comunicação ou mesmo de um eu. Se o pulsional se deixa dizer, certamente o faz não no encontro com determinados objetos, mas nos retornos, giros, curtos-circuitos – seduzido pelo que vem do outro e pela falta. Talvez, algumas das marcas deixadas pela pulsão no texto, já possam ser, agora, provisoriamente, destacadas desse canto intraduzível e persistente: o endereçamento (a carta que inventa o seu leitor); o espaçamento (*Spur*, o trilhamento); o *punctum* e a mancha; a contingência (mais ainda do que o acaso); o umbigo do sonho; a melodia de *lalíngua*.

Mais, ainda, nos oferece o pesquisador e intelectual Raul Antelo, em uma entrevista na qual o narrar a memória das bibliotecas de sua infância e juventude em Buenos Aires se revela carregar a

história de imagens, dizendo, ao mesmo tempo, de restos e encontros contingentes, sobrevivência e diferimento, repetição e corte – ambivalência que compõe o seu pensamento arqui-filológico a perseguir o Real e a liberar o tempo de sua fatal irreversibilidade. Trata-se, aqui, de uma oportunidade sem igual para que percebamos em ato o eterno retorno da pulsão, força daimoníaca capaz de desconstruir todo edifício simbólico onde descansaria um sentido.

Agradecemos ao Raul, pela generosidade em partilhar conosco esses labirintos ex-cêntricos, e a todos os pesquisadores que, em nome de um ponto de vista destoante e desviante, reiteram a importância de se considerar o diferimento que a pulsão provoca em todo pensamento, persistentemente nos fazendo olhar as coisas pela alteridade, seu domínio originário. Por último, mas não menos fundamental, nosso agradecimento ao artista Bruno Rios, que nos cedeu a imagem de sua obra “Sem título”, da série “Alameda”, onde a letra, junto a outros traços e inscrições, parece dançar em sua condição remota da ex-sistência.

Desejamos a todos uma aventureira leitura!

Carolina Anglada (UFOP)

Derick Teixeira (UFMG)

Mariana, 5 de junho de 2025.

REFERÊNCIAS:

BARTHES, Roland. Análise textual de um conto de Edgar Poe. In: _____. *A aventura semiológica*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 303-340.

BORISONIK, Hernán. *Persistência da pergunta pela arte*. Trad. Joaquín Correa, Natalia Pérez Torres. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2024.

LACAN, Jacques. *Encore*. Trad. Analucia Teixeira Ribeiro. Rio de Janeiro: Escola Letra Freudiana, 2010.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 5: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999. (Trabalho original proferido em 1957-58).

SCHIAVON, João Perci. *Pragmatismo pulsional: clínica psicanalítica*. São Paulo: n-1 edições, 2019.

ZALTZMAN, Nathalie. *A pulsão anarquista*. Trad. Anna Christina Ribeiro Aguiar. São Paulo: Editora Escuta, 1993. (Coleção Ensaios)

A FUNDAÇÃO CONTINGENTE DO ACASO NOS DESTINOS DA PULSÃO¹

THE CONTINGENT FOUNDATION OF CHANCE IN THE DESTINIES OF THE DRIVE

Bernardo Sollar Godoi

Universidade Federal de Minas Gerais

bernardosollar@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2514-5217>

RESUMO: Desde *Além do Princípio de Prazer*, o conceito de pulsão passa a ser articulado com a compulsão à repetição. Reformulando esse conceito, Lacan destaca que a associação livre, ao funcionar como uma fala entregue ao acaso, revela, paradoxalmente, a determinação simbólica que organiza o sujeito. Este ensaio explora essa articulação entre acaso, contingência e necessidade nos destinos da pulsão, a partir da interlocução entre psicanálise e a leitura de Meillassoux sobre o poema “Um lance de dados jamais abolirá o acaso”, de Mallarmé. Meillassoux mostra como Mallarmé fixa o acaso ao fazer coexistirem alternativas opostas em caráter indecível, mas essa fixação só se torna possível porque um ato inaugural e contingente funda o campo de alternativas possíveis. Ao instaurar o universo de possibilidades, a contingência absoluta cria também o solo sobre o qual se desenha a repetição – uma repetição que, no entanto, oculta sua própria origem contingente e traumática..

PALAVRAS-CHAVE: Acaso; Contingência; Pulsão; Repetição

ABSTRACT: Since *Beyond the Pleasure Principle*, the concept of drive has been articulated with the compulsion to repeat. Reformulating this concept, Lacan emphasizes that free association, functioning as speech delivered to chance, paradoxically reveals the symbolic determination that organizes the subject. This essay explores the articulation between chance, contingency, and necessity in the destinies of the drive, based on the dialogue between psychoanalysis and Meillassoux’s reading of Mallarmé’s poem “A Throw of the Dice Will Never Abolish Chance”. Meillassoux shows how Mallarmé fixes chance by making opposing alternatives coexist in an undecidable character, but this fixation only becomes possible because an inaugural and contingent act establishes the field of possible alternatives. By instituting the universe of possibilities, absolute contingency also creates the ground upon which repetition is drawn—a repetition that, however, conceals its own contingent and traumatic origin.

KEYWORDS: Chance; Contingency; Drive; Repetition.

¹ A Carolina Anglada, pelas interlocuções especulativas sobre a contingência.

o autor de Um lance de dados considerou as estrelas, em
sua pura disseminação, um símbolo celestial do Acaso. Recortar,
com o olhar, uma constelação deste esplendor sem sentido, é realizar
um ato totalmente análogo ao ato poético,
de acordo com Mallarmé.

(Quentin Meillassoux,
The Number and the Siren)

Desde que Freud publicou o ensaio *Além do princípio de prazer*, em 1920, aprendemos a definir o conceito de pulsão a partir dos fenômenos da compulsão à repetição². Com esse texto, tornou-se possível reconhecer que as repetições coercitivas – independentes de qualquer relação do sujeito com o prazer – estão associadas a aspectos traumáticos e configuram-se como a marca distintiva da pulsão por excelência. Com isso, a compulsão à repetição passou a ocupar, na psicanálise, o lugar de uma verdadeira figura do destino, em que todos os caminhos que aparentemente se afastam dele acabam por reconduzir o sujeito de volta a ele (não necessariamente sem muitos rodeios).

O método psicanalítico de tratamento guarda, em seu próprio funcionamento, uma peculiaridade paradoxal: a associação livre, quando bem-sucedida, revela as determinações que assolam o sujeito. Em outras palavras, a liberdade conferida à fala revela um destino irremediável no qual o sujeito é concebido. Desse modo, torna-se possível entrever uma ligação curiosa entre a prática da associação livre e o caráter determinístico que atravessa os fenômenos de compulsão à repetição na economia pulsional.

A reformulação lacaniana da compulsão à repetição, realizada por ocasião de seu “retorno a Freud”, incide diretamente sobre o estatuto da associação livre. Aliás, Lacan (1954-1955/2010) define a associação livre como uma fala ao acaso, na qual, justamente pela ausência de intencionalidade consciente, o sujeito “entrega” – sem saber – as determinações simbólicas que regem seus caminhos pulsionais, para além de qualquer busca de prazer. Assim, as falas ao acaso obedecem a regras combinatórias próprias, que se mostram aparentemente fortuitas. Nesse sentido, não parece estranho atribuir à compulsão à repetição um caráter necessário.

Entretanto, o que aprendemos com Freud é que toda determinação psíquica está envolvida em uma espécie de defesa contra um traumatismo: uma ocorrência disruptiva e violenta que acomete o sujeito e o força a constituir uma rede de elaborações, destinadas a conter a potencial desintegração psíquica provada pelo excesso que o invade. Nesse sentido, é fundamental notar que a compulsão à repetição e as determinações simbólicas, embora operem como formas de organização psíquica, estão intrinsecamente relacionadas ao encobrimento de uma irrupção absolutamente acidental, mas que provocou um verdadeiro horror sem razão de ser.³

Sem dúvidas, um dos poemas mais representativos acerca da temática do acaso na poesia moderna é “Um lance de dados jamais abolirá o Acaso”, de Stéphane Mallarmé. Neste ensaio, proponho levar às últimas consequências as relações entre acaso e contingência na vida pulsional, articulando-as à interpretação do filósofo francês Quentin Meillassoux sobre o poema “Um lance de dados...”. Meu

2 O conteúdo desse manuscrito faz parte da pesquisa financiada pela bolsa de doutorado do autor (CAPES, No. Processo 88887.653965/2021-00).

3 A esse respeito, ver, p. ex., *Primo Levi: a escrita do trauma* (Macêdo, 2014).

objetivo é, de um lado, estabelecer uma distinção conceitual rigorosa entre acaso e contingência, sem deixar de apontar as conexões entre ambos, e, por outro, explorar como a associação livre, as determinações simbólicas e o trauma podem ser repensados à luz das elaborações filosóficas de Meillassoux e do gesto singular de Mallarmé em sua abordagem do acaso.

UM POEMA QUE PERFORMA O ACASO

The Number and the Siren: a Decipherment of Mallarmé's Coup de Dés, escrito por Meillassoux (2012), é um verdadeiro trabalho investigativo sobre o “Um lance de dados...”. O livro é composto por duas partes. Na primeira, o autor defende que há um código escondido no poema de Mallarmé. A fim de fornecer a prova dessa tese, ele usa dois recursos: evidências textuais (alusões e “enigmas”) que fazem referência a um código específico no poema (um “Número”, como escrito por Mallarmé); e a contagem de palavras do poema. Esses dois recursos, entretanto, não estão desarticulados, de maneira que o número de palavras da contagem é aludido no poema.

Na segunda parte, Meillassoux se depara com um problema: de um lado, o título do poema sugere a supremacia do Acaso, que não poderá ser abolido por número algum (como resultado do lance de dados); e, de outro, existe a estranha presença de um número único que aboliria o acaso (Mallarmé escreve: “o único Número que não pode ser um outro”). A aporia está montada. A princípio, Meillassoux se pergunta se é o caso de examinar qual interpretação estaria correta: a primeira, “Um lance de dados jamais abolirá o acaso”; ou a segunda, “o único Número que não pode ser um outro”, que, aparentemente, contradiz o título do poema – uma vez que o “único Número” abole o acaso por aludir ao resultado do lance de dados?

Mas, como forma de se desviar da aporia, o filósofo propõe identificar em quais condições ambas as proposições podem ser, ao mesmo tempo, verdadeiras. Logo, ele persegue a presença de um número que não seja efeito do acaso, mas que seja, em si, o próprio acaso: ou seja, o próprio poema precisa não apenas falar sobre o acaso, mas também o performar.

Antes de qualquer coisa, Meillassoux precisa desvendar o código que o Número⁴ carrega. Depois de um minucioso exame das possibilidades de números, pouco a pouco, ele constata a importância do número 7. A partir disso, surge uma profusão de pistas que indicam alguma relação com esse número.⁵ Não demora muito para ele ter a convicção de que o código se refere ao número 707. Como se não bastassem os indícios textuais, ele conta 707 palavras presentes no poema, acrescidas das sete palavras

4 Uso a palavra “Número”, com a inicial maiúscula, apenas para fazer clara referência ao número referido no poema de Mallarmé, embora o “número”, com a inicial minúscula, carregue o mesmo sentido do anterior. A mesma situação se aplica também a “Acaso” e “acaso”.

5 Não caberia reconstruir todas as pistas que ele encontra, bem como a argumentação de suas respectivas validades. Apenas para mencionar algumas, podemos citar a Constelação de Setentrão (o “Norte” dos navegantes), que possui sete estrelas; o último verso do poema possui sete palavras (“Todo pensamento emite um Lance de Dados”); o número 7 é o número mais provável de resultar de um lance com dois dados; a insistência da sílaba “*se*” (“se”), em francês, e sua homofonia com a sétima nota musical “Si” etc. O problema de uma reconstrução do argumento de Meillassoux é a perda da prosa ricamente literária presente no livro, que faz o leitor se surpreender com o caráter revelatório presente no *storytelling* investigativo do deciframento do código. O que nos interessa aqui, mais especificamente, é como o acaso está presente no poema e como isso se relaciona com os destinos da pulsão na associação livre e a compulsão à repetição.

do último verso (“Todo pensamento emite um Lance de Dados”), que figura deslocado dos demais. Ao encontrar o código do poema, resta agora entender como o Número é, em si, o próprio Acaso.

Chegamos, com isso, à segunda parte do livro, que visa entender como o poema fixa a infinitude do Acaso. A *hesitação* é o elemento central aqui. Encontramos hesitação tanto no personagem do poema (Mestre) quanto no poeta (Mallarmé). O Mestre hesita em lançar os dados, o que abre margem para a incerteza sobre se, de fato, ele os lançou (reservando um caráter indecível no próprio ato). Segundo Meillassoux, Mallarmé hesita na codificação do poema, porque está entregue à sorte ociosa de sua aposta: a de que, talvez (apenas talvez), um dia seu poema seja decodificado. Assim como um naufrago que lança, ao mar, uma mensagem de socorro dentro de uma garrafa, na esperança de a contingência encontrar um destinatário, Mallarmé lança ao mar da posteridade seu poema codificado. Isso faz do poema não apenas um texto, mas também um ato: um ato contingente ao acaso.

Portanto, além do drama ficcional do Mestre naufragado, há também o drama real de Mallarmé. O poema sai da esfera da representação, por não ser uma narrativa que represente um drama preexistente, mas também não está restrito à presença absoluta e real, uma vez que o autor não é presentificado. Meillassoux, então, identifica esse ato à estrutura difusa da Eucaristia: o caráter paradoxal de presença na ausência eucarística concilia a lembrança (da Paixão) e a expectativa (da Salvação); é uma presença que não está presente, mas difusa no passado e no futuro. O ato de Mallarmé adquire uma dimensão performativa (além de fazer um aceno divino), por se tornar o próprio ato que descreve: uma aposta; o Número é lançado para além da morte nos mares caóticos da história, na esperança de encontrar um decifrador (Meillassoux, 2012, p. 116).

Para “Um lance de dados...” performar o acaso, o seu deciframento somente poderia ocorrer por acaso. O conhecimento da obra de Mallarmé não fornece indícios de que o poema tenha sido organizado pela contagem de palavras. Com isso, ele introduz a dimensão do risco ao incluir um código que talvez nunca fosse descoberto. Ou seja, a descoberta somente poderia ser feita por acidente. Assim, ele sacrifica o sentido do poema no “altar do Acaso” ao equivaler o seu destino com o próprio acaso (Meillassoux, 2012, p. 122).

Com tal procedimento, Mallarmé fixa a dimensão da infinitude no poema: ao fazer coexistirem alternativas contrárias, o sentido pode igualmente ser ou não ser descoberto. Deixemos claro, primeiro, o que não é esse infinito: não se trata do infinito quantitativo das variadas possibilidades do destino do poema; e Mallarmé não pretendia se igualar ao Deus do monoteísmo, que instaura a relação paradoxal entre finito e infinito por meio de Cristo. O infinito a que se refere é o que Meillassoux (2012) chama de “o infinito dos modernos”: o próprio acaso. Em um mundo onde Deus está morto, o acaso domina tanto as coisas mais significativas e perfeitas quanto as mais insignificativas e fortuitas;⁶ o acaso se torna as opções possíveis de um lance de dados, suas falhas e seus sucessos. O infinito a que se refere, nesse momento, é a estrutura dialética do acaso: esse momento de suspensão em que as alternativas possíveis coexistem.

Mas a estrutura infinita do acaso no poema não está apenas na possibilidade ou não da desco-

6 Impossível não lembrar a pintura *O calvário*, de Andrea Mantegna (1431 – 1506), que figura na capa do *Seminário 2*, de Lacan, em que soldados romanos jogam dados para ver quem ficará com as roupas de Cristo.

berta do código. Há também o procedimento de incorporação da hesitação e da incerteza na história. São três hesitações: o Mestre hesita em lançar os dados; Mallarmé hesita na codificação (uma vez que poderia nunca ser descoberto e, se descoberto, poderia sucumbir ao desprezo dos críticos por uma codificação e um sentido tão banais); e o acaso carrega a própria estrutura da hesitação, por ser, em si, a postergação eterna do resultado contingente. Com isso, percebe-se uma afinidade entre acaso, hesitação e incerteza: em todos, subsiste uma contradição potencial que nos permite escapar de um tornar-se; um alongamento eterno da decisão – decisão essa, por sua vez, que implicaria uma escolha finita. Mas a hesitação somente pode se fundir à infinitude do Acaso se contiver três propriedades: ela precisa ser real (o Acaso governa os eventos finitos e alternativos do nosso mundo); determinada (esse ou aquele resultado concreto); e eterna (igual a si mesmo, sejam suas produções significativas ou não) (Meillassoux, 2012, p. 134).

Entretanto, há uma hesitação que soa estranha: como podemos considerar que o Mestre hesita em lançar os dados se o poema afirma que há um “único Número”? A partir daí, Meillassoux precisa trabalhar com a possibilidade de que um lançamento de dados de fato ocorreu. Sendo esse o caso, o caráter indecível do lançamento precisa ser deslocado para outro lugar. Se até então a hesitação estava no lançamento, ele precisa agora considerar que esteja no próprio Número; talvez seja este que deva ser considerado infinito. Mas como um “único Número” pode carregar a estrutura potencialmente contraditória do Acaso, que guarda, em si, a coexistência dialética e infinita das alternativas?

Para que o Número seja, ele próprio, o Acaso, ele precisa conter uma hesitação intrínseca. Ora, qual é a melhor forma de performar a hesitação senão pela tremura? Um Número que seja ao mesmo tempo o número premeditado (o da contagem do poema, 707) e outro número que não esse (um número insignificante) carregaria a hesitação: “ao mesmo tempo imutável e trêmulo, ambos estruturado e fugaz, precisamente determinado e indefinido” (Meillassoux, 2012, p. 139). Portanto, com o objetivo de “fixar o infinito” da coexistência das alternativas, o código elucidado (707) precisa conter um grau de indeterminação que não o exclua totalmente, mas que o faça coexistir com alternativas diferentes. Em outras palavras, um princípio de incerteza precisa abrigar a codificação do Número, na intenção de gerar uma hesitação eterna que constranja o leitor por meio da oscilação entre as possibilidades.

Se o Número foi codificado através de dois procedimentos, alusões no poema e contagem de palavras, o mesmo deve ocorrer com a sua incerteza. Fatalmente, Meillassoux descobre alusões específicas no poema que indicam a hesitação no Número (Meillassoux, 2012, p. 151-198) e uma oscilação na contagem das palavras do poema (Meillassoux, 2012, p. 198-209).⁷ Ao encontrar essas incertezas, o Número passa a compreender as propriedades do Acaso: (i) contém dois opostos igualmente *determinados* (707 e outro número próximo, como 705, 706, 708 etc.); (ii) é *eterno* (a incerteza e a hesitação estão, para sempre, inscritas no sentido do poema, já que não podemos determinar a solução correta

⁷ Meillassoux relata que, durante o trabalho de contagem e recontagem das palavras nos primeiros meses de trabalho, aconteceu uma falha na soma “correta” de palavras. Eventualmente, ele identificou o erro e encontrou o Número de novo. Mas esse fato lhe revelou uma dimensão mais profunda no poema: o erro veio de três palavras compostas. Normalmente, consideramos uma palavra composta como *uma* palavra, e não como duas. Mas não é tão simples. Duas das palavras compostas do Poema não têm hífen. Há uma ambiguidade quanto a se devemos contar “*au delà*” e “*par delà*” como uma ou duas palavras, bem como há uma arbitrariedade no uso de hífen em palavras compostas. O autor utiliza essa dificuldade para afirmar a “tremura” intrínseca ao Número 707.

para o código); e (iii) é *real* (já que se refere ao ato, talvez efetuado, mas indecível se o foi, do homem Mallarmé na codificação do Poema) (Meillassoux, 2012, p. 143).

Mas aqui entra outro problema. Se o Número, resultado do lançamento, é infinito ou “trêmulo”, por ser incerto, isso retroage sobre o próprio lançamento: o lance de dados se torna incerto, e, com ele, o lugar no qual o drama ocorre. O sentido retroativo é reforçado pela estrutura circular do poema, que começa e termina com as mesmas palavras, “Um lance de dados”. Essa circularidade sugere um jogo que é desde sempre já iniciado e no qual é impossível distinguir cronologicamente o início e o fim de suas ramificações (Meillassoux, 2012, p. 157).

Após identificar a equivalência entre Número e Acaso, Meillassoux afirma o seguinte:

E então uma dialética se estabelece entre os dois: ao se fundir com o Acaso, o Número (e ele sozinho) escapa dos efeitos do Acaso. Deixa de ser arriscado/incerto e torna-se necessário. Assim, em certo sentido, o *Coup des dés* não abole o Acaso, mas, em outro, o faz – pois abole a capacidade do Acaso de produzir apenas realidades contingentes, com exceção do Número único. É por isso que devemos acrescentar ao significado imediato do título: – um lance de dados jamais abolirá o acaso – um sentido contrário: um lance de dados realmente aboliu o acaso. O acaso é destruído ao mesmo tempo que é conservado, segundo uma ambiguidade que reproduz à sua maneira o duplo sentido da *Aufhebung* hegeliana (superação/conservação). (Meillassoux, 2012, p. 165)

Esse fragmento pode parecer enigmático. Como o Número, que se funde ao Acaso, escapa do Acaso? Tenhamos em mente o seguinte. Se até então Meillassoux aborda a estrutura dialética do Acaso, agora ele lança mão da tese fundamental de seu projeto filosófico (que será abordado, com mais detalhes, logo no início da próxima seção): a única necessidade é da contingência, e, sendo esse o caso, pelo menos um ente contingente é necessário (Meillassoux, 2008). O título – construção frasal emblemática que se encontra despedaçada ao longo do poema como dados espalhados sobre uma mesa bagunçada – está no futuro: um lance de dados jamais *abolirá* o Acaso. Esse tempo verbal abre margem para ambiguidade: não é que um lance de dados não possa abolir o acaso; um lance de dados não pode abolir o Acaso *novamente*. Ou seja, houve um ato que aboliu o acaso: o ato que o criou. O único lance de dados capaz de abolir o Acaso aconteceu pelo gesto singular de Mallarmé ao elaborar uma codificação trêmula e lançar o poema ao mar do acaso, correndo o risco de ser ou não decifrado. É impossível repetir o gesto de Mallarmé sem o degenerar em paródia, uma vez que sua repetição não seria singular. Desse modo, retornamos à tese de Meillassoux: tudo é necessariamente contingente, menos a própria contingência e, agora, o ato único do poeta que incorpora a si mesmo nela, criando a estrutura do Acaso (Meillassoux, 2012, p. 166).

Atribuindo esse sentido ao poema, somos capazes de apreender como, por meio da hesitação eterna que o atravessa, Mallarmé fixa o infinito através do acaso. No entanto, resta ainda explorar com maior precisão um ponto central destacado por Meillassoux para sustentar essa leitura: de que modo a contingência funda o acaso?

A FUNDAÇÃO CONTINGENTE DO ACASO

Quando Meillassoux (2008) define o conceito de contingência, ele o faz a partir de considerações sobre o transfinito cantoriano. A grande descoberta de Cantor consiste em demonstrar que é sempre possível conceber um conjunto infinito de cardinalidade superior a um dado conjunto infinito, o que impede qualquer tentativa de conceber um infinito último, capaz de abarcar todos os conjuntos infinitos. Logo, diante da multiplicidade de infinitos, torna-se impossível atribuir à razão a capacidade de encerrar ou totalizar um Todo do universo de casos possíveis.

A partir disso, Meillassoux depreende que o universo da contingência absoluta é, por definição, não totalizável e, portanto, é impensável conceber um Todo de possíveis. Em síntese: o universo dos casos possíveis é estruturalmente não-Todo. É precisamente dessa forma que Meillassoux nos ensina a suspender qualquer atribuição de necessidade às leis da natureza: por mais que as leis se apresentem como estáveis, essa estabilidade não implica a existência de uma razão necessária que as fundamente. Consequentemente, Meillassoux se vê conduzido à impossibilidade de afirmar a necessidade de qualquer coisa – exceto a respeito da própria contingência.

Não é esse o caso do infinito fixado pelo poema de Mallarmé. A infinitude do acaso no poema refere-se a um infinito dialético em relação às alternativas *possíveis* de um Todo: lançamento e não lançamento dos dados; o Número 707 e outros números próximos; se o código foi premeditado ou não etc. Mas, por mais que sejam alternativas de um Todo, estamos falando da oscilação infinita e indecível das alternativas, em decorrência da aplicação de um princípio de incerteza. O mesmo vale também para o “lançamento” do poema no acaso da história: ele *pode ser* eventualmente decodificado e ter seu sentido descoberto. Há duas opções: descoberta do sentido ou não. Mas até mesmo esse sentido é colocado em dúvida pela fixação da oscilação infinita. O paradoxo é que essa dúvida somente pode ser descoberta em dois tempos: primeiro, a decodificação; e, depois, a indecisão quanto a sua validade, que, por sua vez, retroage sobre o primeiro tempo. Aqui, “fixar o acaso” (ou “fixar o infinito”) significa fazer coexistirem alternativas opostas sem efetuar uma decisão (como uma hesitação eterna) por meio da contingência empírica do resultado.⁸ Dito de outro modo, o infinito fixado do poema está mais em seu caráter indecível e incerto (que incorpora a totalidade contraditória das possibilidades) do que na cardinalidade infinita de um conjunto de alternativas. Trata-se de “um infinito dialético, então, que inclui seu outro, mas sem invocar qualquer dinamismo” (Meillassoux, 2012, p. 140). A rejeição do “dinamismo” é uma rejeição tanto da dialética hegeliana quanto de um devir caótico. Resumidamente, o infinito dialético é a fixação do acaso, sem deixá-lo cair na contingência empírica da decisão.

Acontece que o acaso somente é possível pela elisão do resto impensável do universo infinito da absoluta contingência. É nesse ponto que precisamos “afinar” melhor as intrincadas relações entre acaso e contingência. Recorramos a definições utilizadas por Meillassoux em outro texto. “O *acaso* é toda realização de uma potencialidade para a qual não há instância unívoca de determinação sobre as con-

⁸ Se, diante da questão entre acaso e intenção, Saussure se reservou o silêncio e o abandono da investigação a respeito dos anagramas (cf. Arrivé, 2010), Mallarmé, a partir da leitura meillassouxiana de “Um lance de dados...”, intencionou produzir o acaso.

dições dadas iniciais” (Meillassoux, 2007, p. 72, grifo no texto). As “*potencialidades* são os casos não realizados de um conjunto indexado de possibilidades sob a condição de uma dada lei (seja ela aleatória ou não)” (2007, p. 71-72, grifo no texto). Já o que entendemos aqui como a *contingência* absoluta é “a propriedade de um conjunto indexado de casos (não de um caso pertencente a um conjunto indexado) de não ser, ele próprio, um caso de um conjunto de conjuntos de casos” (2007, p. 72). Em outras palavras, a contingência é a propriedade de um conjunto de casos que não pode ser encerrado em um Todo. Já “a *virtualidade* é a propriedade de todo conjunto de casos de emergir dentro de um tornar-se que não é dominado por qualquer totalidade pré-constituída de possibilidades” (2007, p. 72, grifo no texto). Em suma, enquanto a contingência é sempre virtual, por ser da dimensão do não-Todo, o acaso contém alternativas em potencial, por ser da dimensão de um Todo.

Ao defender que a única necessidade é a da contingência, Meillassoux rejeita a primariedade da potencialidade do Todo e reabilita a irrupção *ex nihilo* como o conceito de uma temporalidade entregue à sua pura imanência: Hipercaos, um regime da virtualidade que nos possibilita pensar irrupções *ex nihilo*. Isso significa dizer que a contingência absoluta não está condicionada a um conjunto de casos predeterminados por qualquer lei e que, justamente por isso, são casos que surgem a partir do nada, já que nenhuma estrutura os contém como potencialidades eternas antes de sua emergência (Meillassoux, 2007, p. 72). Importante destacar que a reabilitação da irrupção *ex nihilo* não vem carregada com o caráter cristão do milagre, mas com a própria natureza laica da ausência de razão de ser das coisas. Estão apenas imbuídas do vazio da contingência infinita.

Dadas essas definições, voltemos a “Um lance de dados...” para mostrar como se dá a relação entre acaso e contingência. No fim de *The Number and the Siren*, Meillassoux alerta que o Acaso fora abolido uma única vez, ao identificar a flexão verbal da frase-título no futuro. O que isso quer dizer, senão que o Acaso ainda assim não é capaz de abolir a contingência, pois foi justamente uma contingência que permitiu gerar o próprio acaso? Afinal, se o acaso é da ordem do Todo potencial, significa que somente podemos extrair um Todo excluindo imaginária e simbolicamente o não-Todo da contingência virtual. Dito de outro modo, é o ato singular, *ex nihilo* e, portanto, contingente do lance de dados que cria a possibilidade de um Todo-Acaso e a fixação do seu infinito dialético. Dito ainda de outro modo, é necessária uma contingência para a criação de um acaso, formador de um Todo de alternativas potenciais e prováveis. É um ato contingencial *ex nihilo* que cria uma forma sem precedentes: seja a contingência da criação do próprio jogo de dados, do jogo de par ou ímpar, do “lançamento” de um poema no oceano do acaso. Um lance do acaso jamais abole a contingência, apesar das tentativas. O acaso não é abolido somente se mantivermos a razão de ser das coisas. Assim, da mesma forma que a contingência absoluta fez surgir um acaso, ela pode (ou não) o destruir.

Meillassoux mostra não somente como o poema é um ato contingente que funda um acaso, como também seu sentido apenas se revela pelo acaso: o lançamento do poema à posteridade é ao acaso; Mallarmé nunca saberá a recepção histórica do poema; o sentido somente pode ser revelado por acaso a um leitor; há uma incerteza intrínseca ao poema no que se refere à intenção do autor. A realização do sentido de “Um lance de dados...” é a manifestação do acaso criado pela contingência do ato singular de Mallarmé: o ato-poema de Mallarmé é o sétimo caso de um lance de dados.

OS DESTINOS DA PULSÃO, A PARTIR DA FUNDAÇÃO CONTINGENTE DO ACASO

A discussão acerca da contingência nos leva a repensar as demais categorias modais aléticas. Se retomarmos a metáfora do lance de dados para pensar as modalidades e repensar a dificuldade na distinção entre possível e contingente, compreendemos-na da seguinte maneira: em um lance de dados, é possível identificar que o contingente possui uma relação entre o necessário e o impossível: o contingente de ter caído a face 6 para cima torna necessário que seja 6 e não outro número, bem como torna impossível ser outro número que não 6. Agora, e o possível? O possível se refere às possibilidades do acaso. Em outras palavras, o possível é a potencialidade das alternativas do acaso, ainda não realizadas: é o estado de suspensão entre o lançamento e a sua queda; é o período da expectativa em que os dados estão em movimento e as alternativas coexistem sem se realizar. No entanto, e esse é o aspecto crucial para diferenciar o possível do contingente, o possível necessita de um *apriorismo* (cf. Milán-Ramos, 2007, p. 104-105): é necessário um Todo das alternativas potenciais.

Com isso, conseguimos aprimorar o campo conceitual do acaso, não restringindo-o às ideias de caos e dispersão, como fizeram Garcia-Roza (1987) e Gondar (1995) em suas leituras sobre a pulsão. A concepção de um não-Todo da contingência coloca de lado as perspectivas de acaso desses autores. Garcia-Roza (1987), de um lado, prende o acaso caótico no determinismo psíquico, impossibilitando qualquer pensamento fora de um Todo pensável e, portanto, da própria contingência. Gondar (1995), por outro lado, reserva um espaço para o acaso afastado do determinismo psíquico, mas esse acaso é definido por um devir caótico e dispersivo, supostamente refratário a qualquer lei. Mas é justamente nesse ponto que ela se equivoca a respeito do caos heraclítico: no fundo, este preserva uma lei do devir que impede a não mudança. Sem perceber, quando parece sair do determinismo através do caos, ela encerra o caos em um Todo de uma lei da não-fixação, fechando as portas para a contingência não-Toda.

Para reforçar, podemos dizer que o acaso tem um limite necessário de um Todo que compõe suas alternativas. Em outras palavras, o acaso é composto pelas alternativas possíveis de um Todo. E se o acaso está atrelado a um determinismo, somente pode ser a um determinismo probabilístico, ao qual podemos associar ao conceito freudiano de sobredeterminação. Ou seja: há possibilidades de sentido condensadas em dado significante. Nesse sentido, o acaso está limitado à linguagem e às possibilidades de significação que ela fornece.

Mas, além de desassociar o conceito de acaso do de caos e dispersão, conseguimos agora também distinguir acaso de contingência, para justificar o nosso emprego da segunda, em vez do primeiro, a propósito do caráter accidental que buscamos ligar, com a compulsão à repetição, ao conceito de pulsão. O acaso é da ordem das possibilidades. A contingência, por sua vez, mais do que abarcar as possibilidades infinitas, é da ordem do que acontece. Um acidente é o que acontece.

Essa discussão acerca do acaso e da contingência nos possibilita revisitar a concepção lacaniana segundo a qual a associação livre é uma fala ao acaso. Se falar ao acaso é entregar a fala a uma espécie de autômato (sobre)determinístico que habita em nós (e cuja insistência significante expressa a compulsão a repetir), acaso e repetição não são diametralmente distantes entre si. Acaso, autômato, repetição: ambos são passíveis de ser submetidos a uma razão, uma lei, por exemplo, uma razão probabilística;

ambos remetem ao jogo dos possíveis, dos prováveis, do que há mais potencial de ocorrer e se repetir ao longo do tempo. Desse modo, não podemos vincular a repetição à modalidade do necessário, como comumente é feito. A repetição, quando vista em relação ao futuro, somente pode ser da ordem do possível: é possível que algo se repita, e não é apenas por se repetir que seja necessário (mesmo que se repita ao longo de décadas na vida de um sujeito, ou ao longo de milênios, como no caso das leis da natureza). Da mesma forma que a contingência absoluta funda um universo de possíveis (como um dado de seis faces), de necessidades e de impossíveis, ela pode destruí-lo (ou não). Em síntese, a repetição é necessária... até não ser mais: no fundo, é contingente. Esse é o sentido da ausência de razão de ser das coisas.

Se seguirmos a ideia de que a associação livre é uma fala que funciona como um automatismo de repetição do sujeito, isto é, baseada no modo como encadeia os significantes, tenderíamos a encerrá-la no domínio do acaso. No entanto, o que a reflexão até aqui nos revelou é que o acaso somente é possível pela elisão da contingência não-Toda. Dessa forma, podemos acrescentar mais uma função à associação livre. Se, inicialmente, poderíamos considerar a associação livre como uma fala ao acaso que expõe a composição “sobredeterminística” do sistema simbólico do sujeito, agora somos capazes de sustentar que essa atividade tem como efeito colateral o desvelamento da falha do sistema significante, por meio de sua incompletude e sua inconsistência proporcionadas pela contingência, que exige que o sujeito se precipite em uma decisão sem o amparo dos possíveis.

No fim das contas, o que a análise de Meillassoux acerca de “Um lance de dados...” nos elucida acerca da contingência é principalmente a sua relação com o acaso. O caráter singular da proeza de Mallarmé não pode ser repetido sem cair na comédia da repetição. É próprio da contingência a revelação do novo. A contingência absoluta é o que funda o acaso do universo dos possíveis.⁹ É somente no lastro da contingência, uma vez que ela se inscreve de maneira não-Toda, que surge a possibilidade da repetição, mas uma repetição que se inscreve no apagamento eterno da contingência que a criou.

Além disso, as relações entre acaso e contingência ou, mais especificamente, a fundação contingente do acaso, nos permite conceber a relação do sujeito com o trauma e a compulsão à repetição. Enquanto o acaso é fundado por uma contingência absoluta, o universo de possíveis de um sujeito é fundado por uma contingência traumática. Não há sujeito sem trauma. O trauma é o que mais se aproxima do que seria uma contingência absoluta para um sujeito, ao fundar a necessidade de seus possíveis. O recalamento originário possibilita a (aparente) consistência simbólica da compulsão à repetição; e tal consistência, por sua vez, sustenta a evitação do buraco do trauma. O que fornece a dimensão real é o aceno da aproximação do buraco traumático, cicatriz deixada pela contingência. A partir do recalamento originário, todas as contingências empíricas passam, *a posteriori*, a compor o sistema, por meio da transformação da contingência em necessidade: forma-se o mito de destino do sujeito. Mas com um detalhe: em função do recalamento originário, a contingência traumática é para sempre lembrada por seu encobrimento.

Dessa forma, “o trauma [...] tem um forte traço de temporalidade *apriorística*” (Milán-Ramos,

⁹ A semelhança com a tese da fundação violenta do universal (cf. Teixeira, 2015) não é uma coincidência. O que funda violentamente o universal é justamente a contingência deixada de fora, como resto inassimilável pelo universal.

2007, p. 111): ao mesmo tempo que funda um antes e um depois, uma temporalidade *apriorística* ou, em termos freudianos, atemporal, o trauma é também a condição para a temporalidade retroativa para a qual retorna o conjunto das associações do sujeito: a compulsão à repetição se apresenta no jogo dos possíveis da contingência empírica, fundada pelo *a priori* da contingência-traumática. Assim, ao usarmos o modo da necessidade em nosso argumento, não é separando-a da contingência absoluta, mas justamente submetendo a necessidade a ela: ao irromper, sob o fundo do impossível, com um novo universo de possíveis, a contingência absoluta pode também o destruir.

Lembremos, nesse ponto, que a necessidade é, antes, proveniente de um arranjo simbólico-imaginário, enquanto a contingência absoluta é da ordem do real sem lei. Assim, podemos “calibrar” o nosso uso do necessário: o necessário é condicionado por uma contingência absoluta, capaz de criar uma “temporalidade apriorística”. Mas o necessário, nesse sentido, é a trama simbólico-imaginária que um sujeito constrói acerca do real: é sua fantasia e seu sintoma.

O caráter compulsório da repetição está na visada que transforma o contingente em necessário. O encadeamento significativo da fala em análise é a tentativa de transmutar os eventos contingentes (isolados, acausais) em necessários, ao lhes atribuir uma razão de ser, que constitua o sujeito em uma temporalidade determinística ou, de maneira mais específica, circularmente determinística: *a posteriori*. Assim, o sujeito vive no inferno determinístico, mas com a diferença de que o demônio é o daimoníaco: seu destino é traçado não por uma entidade externa e superior, mas por sua compulsão à repetição que tenta transformar toda contingência em necessidade.

REFERÊNCIAS

- ARRIVÉ, Michel. E o inconsciente em Ferdinand de Saussure? In: ARRIVÉ, Michel. *Em busca de Ferdinand de Saussure*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2010, p. 183-197.
- FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer, seguido do dossiê: Para ler Além do princípio de prazer*. Trad. Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Acaso e repetição em psicanálise: uma introdução à teoria das pulsões*. 2a. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1987.
- GONDAR, Jô. *Os tempos de Freud*. Rio de Janeiro: Editora Revinter, 1995.
- LACAN, Jacques. *O seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise (1954-1955)*. Versão brasileira Marie Christine Laznik com a colaboração de Antonio Luiz Quinet de Andrade. 2a. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- MACÊDO, Lucíola Freitas. *Primo Levi: a escrita do trauma*. Rio de Janeiro: Subversos, 2014.
- MALLARMÉ, Stéphane. Um lance de dados jamais abolirá o Acaso. In: CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. (Org.). *Mallarmé*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991, p. 149-173.
- MEILLASSOUX, Quentin. *After finitude: an Essay on the Necessity of Contingency*. Trans. Ray Brassier. New York and London: Continuum, 2008.

MEILLASSOUX, Quentin. Potentiality and Virtuality. Trans. Robin Mackay. *Collapse*, v. II, p. 55-81, 2007.

MEILLASSOUX, Quentin. *The Number and the Siren: A Decipherment of Mallarmé's Coup de Dés*. Trans. Robin Mackay. Falmouth: Urbanomic, 2012.

MILÁN-RAMOS, José Guillermo. *Passar pelo escrito: Lacan, a psicanálise, a ciência – uma introdução ao trabalho teórico de Jacques Lacan*. Campinas: Mercado de Letras, 2007.

TEIXEIRA, Antônio. A fundação violenta do universal. *Revista Derivas analíticas*, n. 3, 2015. Disponível em: <http://www.revistaderivasanaliticas.com.br/index.php/universal>. Acesso em: 02/06/2025.

Submissão em: 28/02/2025

Aceite em: 12/05/2025

HÖLDERLIN NON-DUPE? DE UMA ESCRITA DA ERRÂNCIA COMO POSIÇÃO ÉTICA¹

HÖLDERLIN NON-DUPE? ON A WRITING OF ERRANCY AS AN ETHICAL POSITION

Mateus Mou

Janela da Escuta (UFMG)

mateusmourao@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0003-8387-1556>

Gustavo Maan

Universidade de Columbia

gmn2118@columbia.edu

<https://orcid.org/0000-0003-3094-999X>

RESUMO: Examinamos a noção de errância (*Irrsal*) nos textos de Friedrich Hölderlin como substrato de uma posição ética. A partir de sua proposição de um afastamento categórico, confrontamos a escrita de Hölderlin com as elaborações de Jacques Lacan nos anos 1970 sobre a errância como condição de existência. Ao inventar um saber-fazer com a errância, Hölderlin serve-se dela como uma *ajuda* que lhe permite radicalizar sua prática de escrita.

PALAVRAS-CHAVE: Errância; Hölderlin; psicanálise.

ABSTRACT: We examine the notion of *errancy* (*Irrsal*) in Friedrich Hölderlin's texts as a substrate for an ethical position. Starting from his proposition of a *categorical withdrawal*, we compare Hölderlin's writing to Jacques Lacan's elaborations in the 1970s on errancy as a condition of existence. By inventing a *savoir-faire* with errancy, Hölderlin uses it as an *aid* that allows him to radicalize his writing practice.

KEYWORDS: Errancy; Hölderlin; psychoanalysis.

I. UMA DERIVA PÓS-TRÁGICA

No campo da psicopatologia, a condição de errância foi historicamente vinculada à loucura, nas suas fronteiras com a vagabundagem. Em 1875, Achille Foville publicava o ensaio “*Alienés voyageurs ou migrants*”, que categoriza os loucos caminhantes por um viés esquiroliano (Caro, 2006, p. 406). Ian Hacking (1996, p. 429) descreve as várias apreensões desse fenômeno ao longo da história da psiquiatria: fuga, automatismo ambulatório, dromomania, *Wandertrieb*, e a vagabundagem, que, no paradigma da degenerescência, confunde-se com a loucura num sentido amplo (Hacking, 1996, p. 427). Apropriado por Charcot, o automatismo ambulatório foi circunscrito ao campo das histerias,

¹ Devemos a construção deste ensaio à interlocução com Ana Menezes, Ana Sanders, Fernanda Mourão, João Rocha, Landerson Araújo, Marcela Aguilar e Maxsander Almeida, cujas contribuições agradecemos.

mas a partir de 1906 veio a ser cada vez mais associado à demência precoce, sob a categoria da fuga dissociativa (Hacking, 1996, p. 447).

Em psicanálise, a errância pode ser posta em causa ao ser confrontada com a noção de destino, no nível do circuito pulsional que busca circunscrever um objeto de satisfação. Uma causa errante materializa-se no deslocamento da pulsão, suas reversões e retornos descritos por Freud (2014, p. 35) em *As pulsões e seus destinos* (2014, p. 35). Tavares (2011, p. 383) comenta, a esse respeito, a possível tradução de *Trieb* (pulsão) por “deriva”, opção que enfatiza a dimensão de variabilidade radical do objeto pulsional. O termo *Shicksale* (destinos), por sua vez, também apresenta nuances. Araújo (2015, p. 35) explica que esse sintagma alemão traz no seu campo semântico a aventura, a vicissitude, muito mais do que as noções de fatalidade e fixação remetidas pelo correspondente latino *destinare*. Portanto, errância e destino tomam parte num jogo complexo, inerente ao próprio conceito de pulsão. Nesse sentido, não nos parece plausível determinar uma teleologia da errância à inevitabilidade de um destino único.

A psicanalista Zaineb Hamidi diferencia a errância de outros conceitos como êxodo, exílio, nomadismo, viagem:

Quanto à errância, ela não pressagia nenhum resultado, nem bom nem mal, assim tudo é necessariamente possível. O que parece diferenciar a errância de outros movimentos é que ela é desprovida de projeto [...], depende de um projeto que permanecerá desconhecido, inconsciente (Hamidi, 2014, p. 49, tradução nossa).

À parte o que essa diferenciação tem de contestável, ela sugere uma neutralidade da errância no que diz respeito ao bem e ao mal. Chega-se então a uma problemática ética. Sob que condições um errante chega ao seu destino? Essa é uma questão central no que diz respeito aos estudos sobre o trágico. A figura do errante repete-se no *corpus* das tragédias gregas, que receberam a atenção de Hölderlin, de Freud e de Lacan. O erro, enquanto desvio, relaciona-se à “atração da falta” (Lacan, 1997, p. 10) discutida no Seminário *A ética da psicanálise*. O sujeito da falta trágica é impelido a responder do ponto de sua determinação moral. Teixeira (1999), em *O topos ético da psicanálise*, refere-se a esta “dimensão errante da tragédia” (1999, p. 38): na atopia ou inadequação do sujeito ao universo discursivo está a condição enigmática a partir da qual o herói trágico realiza uma “aposta dirigida ao destino, cuja natureza se lhe revela somente posteriormente a seu ato” (1999, p. 56). O destino figura então como o *topos* desconhecido, calculado por um desejo particular, onde a errância atinge a assunção da responsabilidade ética.

Todavia, o problema ético da psicanálise não se encerra no comentário lacaniano de Antígona. No ano seguinte, em seu Seminário *A transferência*, Lacan aponta uma infelicidade própria da modernidade: “que esse destino não seja mais nada” (Lacan, 2010, p. 373). Há um declínio da suposição trágica do destino. Em 1973, sob o título *Os não-tolos erram*, essa questão é retomada a partir do convite à psicanálise de estar “advertida contra toda metáfora procedente de ‘A Via’” (Lacan, 1973-74, p. 8, tradução nossa). Se, nos anos 50, Lacan caracterizava a errância psicótica como exclusão da “estrada principal” (Lacan, 1988, p. 330) representada pelo Nome-do-Pai, nos anos 1970 vemos uma inflexão

a partir da “degenerescência catastrófica” (Lacan, 1973-74, p. 72) do Nome-do-Pai, diante da qual toda noção de *via* é errante por excelência.

A alusão de Lacan, em “Joyce, o sintoma”, a uma existência “errante como a de todo mundo” (Lacan, 2007, p. 159) autoriza eleger a errância como um dos termos-chave do *pathos* moderno. Com a hipótese de uma errância pós-trágica, buscamos destacar o enfraquecimento do “nexo de culpabilidade” (Benjamin, 2011, p. 94) da errância à assunção do destino enquanto articulado à Lei.

O escritor alemão Friedrich Hölderlin (1770-1843) oferece uma perspectiva singular sobre essa condição pós-trágica. Passando a viver em Tübingen a partir de 1807, e até sua morte, Hölderlin habitou uma torre na casa do marceneiro Zimmer, que o abrigou após manifestações de loucura e uma internação psiquiátrica (Agamben, 2020, p. 79). Seus textos, e em especial suas traduções comentadas em alemão das tragédias de Édipo e Antígona, publicadas pouco antes de seu asilamento, põem em jogo a percepção de uma “falta de destino” (*Schicksalos*) como característica distintiva da modernidade.

Neste artigo, pretendemos investigar como Hölderlin, confrontado com a emergência da condição pós-trágica, desenvolveu uma resposta ética singular. Poderíamos falar da errância do poeta a partir dos episódios de mania deambulatória presentes em sua biografia; como o período, em 1802, quando ele cruzou a fronteira a pé, “vestido como um mendigo” (Agamben, 2020, p. 19), desde Bordeaux até Stuttgart, tendo sido acolhido pela polícia e remetido à casa de sua mãe em Nürtingen. Optamos, no entanto, por nos aproximar de Hölderlin mais por seus escritos do que por sua súmula psiquiátrica.

Nossa hipótese é de que a errância, em Hölderlin, não se configura apenas como condição existencial, mas como substrato de uma escrita que faz do “afastamento categórico” (Hölderlin, 2008, p. 80) uma rigorosa proposição ética. Hölderlin propõe um *uso* da errância que perpassa seu texto literário, seu pensamento filosófico e sua prática tradutória.

Na tradução de Hölderlin dos *Fragments* de Píndaro, encontramos uma passagem reveladora sobre a natureza da errância: “[...] não se erra [*irret*] por culpa própria, nem devido a uma perturbação, mas em virtude do objecto superior, para o qual, de modo proporcional, o sentido é excessivamente fraco” (Hölderlin, 2009, p. 19). Tal formulação sugere que a errância não é mero fracasso subjetivo, mas uma relação a algo que excede o sentido disponível. Longe de ser debilitante, a falta de sentido é destacada, em Hölderlin, como a própria condição de uma escrita.

2. DAS IRRSAL NAS ELEGIAS DE HÖLDERLIN

A poesia elegíaca de Friedrich Hölderlin constitui um dos mais expressivos conjuntos da literatura alemã, não apenas por sua qualidade formal, mas pelo modo como sua busca declarada pela “palavra fluente” (assim nomeada em “O pão e o vinho”, *strömende Wort*: Hölderlin, 2000, p. 79) reverberou por gerações de poetas, filósofos e críticos. Maurice Blanchot, na esteira de Heidegger, privilegia, na sua leitura de Hölderlin, o significante *das Offene*, o aberto, encontrado em formulações como “*Und dem offenen Blick offen der Leuchtende seyn*”, verso de “Passeio ao campo” traduzido por Blanchot por “à vista que se abre abre-se o que é brilho de luz” (Blanchot, 1997, p. 113). O convite duplicado a *abrir-se ao que se abre* aponta, para Blanchot, a uma presença sem limites, aberta, pois

necessita da abertura do poeta para se presentificar em palavra. A abertura dupla da natureza e do poeta manifesta-se, nas palavras de Blanchot, “em sua implicação recíproca e em razão da reciprocidade de suas ausências” (Blanchot, 1997, p. 124).

Agamben, por sua vez, centra suas observações hölderlinianas no verbo *wohnen*, habitar. O habitativo surge como modo verbal que desliza para um modo de vida, declarado no verso “Quando longe vai a vida habitante dos homens” (Hölderlin *apud* Agamben, 2022, p. 9). Trata-se, para Agamben, de uma “disposição” à afectibilidade que preserva o vazio, um vazio infinito ao qual o sujeito se identifica como endereço de um “sofrer com espontaneidade” (Agamben, 2022, p. 217), mais além da atividade ou da passividade, no movimento pelo qual “o homem habita poeticamente sobre a terra” (Hölderlin *apud* Agamben, 2022, p. 214).

De nossa parte, interessa-nos destacar a figura da errância na poesia de Hölderlin, nomeadamente em suas elegias. Com esse termo, referimo-nos aos poemas escritos em torno do ano de 1800 e recolhidos na edição bilingue *Elegias*, publicada pela Assírio e Alvim, com tradução de Maria Teresa Dias Furtado. Este volume compreende os textos: “*Menons Klagen um Diotima*” (“Pranto de Ménon por Diotima”), “*Der Wanderer*” (“O caminhante”), “*Der Gang aufs Land*” (“Passeio ao Campo”), “*Stuttgart*” (“Stuttgart”), “*Brod und Wein*” (“O pão e o vinho”), “*Heimkunft*” (“O regresso a casa”) e “*Der Archipelagus*” (“O arquipélago”).

Nesses poemas, encontramos ao menos oito ocorrências do substantivo *Irrsal*, errância, ou algum de seus cognatos: *irren* (errar, vagar), *Irre* (desvio), *Irrenden* (errante). Também se repete o verbo *wandern* (caminhar), e as caracterizações de *Wanderer* (caminhante), *Schiffer* (navegante), *Flüchtling* (fugitivo), *Pilgern* (peregrino), e *Bedürftigen* (traduzido por indigente). O uso desses termos, em geral, corresponde a uma tomada de posição do poeta como “*Wanderenden Sohn*”, “filho caminhante” (traduzido por Furtado como “filho errante”: Hölderlin, 2000, p. 93) cuja condição de espera e deambulação atesta o afastamento dos deuses gregos na noite que assombra a Hespéria, denominação greco-hölderliniana de sua própria terra natal. Lemos em “O arquipélago”: “Diz-me, onde está Atenas? Ter-se-á desfeito em cinzas [...] / Ou existirão ainda vestígios dela para que o navegante, [*Schiffer*] / Ao passar por ela, a nomeie e se lembre dela?” (Hölderlin, 2000, p. 95). Esses versos adiantam a importância da nomeação e da recordação como respostas éticas à condição errante, proposta figurada também nos ensaios filosóficos de Hölderlin e discutida adiante.

“Oh, os filhos venturosos, os piedosos filhos! Vagueiam agora longe / Em casa dos Pais, e, esquecidos dos dias do seu destino,” (Hölderlin, 2000, p. 105) vivem consagrados pela noite, significante reiteradamente encadeado à errância nas *Elegias*. “Forasteira entre os homens” (2000, p. 67), a noite é caracterizada como “consagrada aos errantes e defuntos, [*den Irrenden [...] und den Todten*]” (2000, p. 69), no poema “O pão e o vinho”. Nesse texto, a “palavra fluente” e a “sagrada memória” (2000, p. 67) são convocadas como uma ajuda para suportar a noite que dura.

“[...] Na noite vagueia, habita [...] / A nossa estirpe, sem o Divino” (Hölderlin, 2000, p. 107), lemos em “O arquipélago”. Importa destacar a justaposição entre os verbos conjugados *wandeln* e *wohnen*, caminhar e habitar, como ações não-contraditórias para Hölderlin. O mesmo ocorre na passagem do “Pranto de Ménon por Diotima”: “Porque demorei tanto, tanto tempo a procurar-te por pálidos

caminhos terrestres, / Habitado a ti, errante, [*deiner gewohnt, dich in der Irre gesucht*]” (Hölderlin, 2000, p. 39, grifo nosso). A raiz *wohnen*, como discutiremos, foi escolhida por Agamben como chave de leitura no estudo *A loucura de Hölderlin* (2020).

Embora no poema “O arquipélago” a noite seja associada à ausência dos deuses, “O pão e o vinho” traz a expressão *heiliger Nacht*, uma noite sagrada, habitação do poeta: “[...] para que servem poetas em tempo de indigência? / Mas eles são, dizes, como sacerdotes santos do deus do vinho, / Que em *noite santa* vagueavam de terra em terra” (Hölderlin, 2000, p. 75, grifo nosso). A santidade e o sacerdotismo do poeta transformam a noite caminhante em *Heilig*, significante posto em evidência também no ensaio de Blanchot “A palavra sagrada de Hölderlin” (Blanchot, 1997, p. 120).

“[...] Por isso ando errante [*Darum irr’ ich umher*] e é forçoso que viva como / As sombras e tudo mais há muito perdeu o sentido [*sinnlos*] / [...] Existirá algum caminho de regresso?” (Hölderlin, 2000, p. 41). Diante da perda de sentido declarada no “Pranto de Ménon por Diotima”, o poeta está sempre às voltas com o convite a, ele também, afastar-se, partir. Partir para a “sagrada distância”, expressão de “O caminhante” (Hölderlin, 2000, p. 47). Ainda, em Stuttgart: “[...] nós, poetas felizes, / Da estirpe dos deuses, partimos contentes, afastando-nos do vale. / Grande é o que em volta está latente.” (Hölderlin, 2000, p. 59).

Mesmo num poema intitulado “O regresso a casa”, vemos que a própria terra natal convida a partir: “Esta é uma das portas hospitaleiras da minha terra, / Que convida a andar até longe, no encalço de promessas, / [...] o vale em júbilo / Incita-nos a deambular para o interior” (Hölderlin, 2000, p. 83). O afastamento é postulado como uma promessa, do lado do que incita; e, finalmente, em “O pão e o vinho”: “O fogo divino também nos impele, dia e noite, / A partir. Por isso, vem! Para que contemplemos o espaço aberto [*das Offene*]” (Hölderlin, 2000, p. 71). Aqui, apresenta-se a conexão entre o errante e *das Offene*, o aberto tão destacado por Heidegger e Blanchot. A errância pode ser lida como apelo do aberto, condição imposta pelo afastamento divino, mas ao mesmo tempo convite a abrir distância.

É também em “O pão e o vinho” que encontraremos a célebre formulação, a mais contundente de Hölderlin sobre a errância. Após uma nota do afastamento dos deuses: “Certo é que os deuses vivem, / Mas acima de nós, lá em cima, noutro mundo. / Aí o seu domínio é infinito e parecem não se importar / Se estamos vivos”; lê-se: “Mas os erros [*das Irrsaa*], / Tal como o sono, ajudam.” (Hölderlin, 2000, p. 75). Essa passagem não permite confundir a errância com uma condição de passividade existencial, visto que ela assume um papel produtivo, como resposta ao desamparo, à falta de deus e de destino. O afastamento dos deuses não é apenas um motivo de lamento, mas algo que o próprio homem deve seguir, levar adiante, conforme Hölderlin desenvolverá em seus escritos filosóficos. Nessa concepção, a errância torna-se especialmente motor e método de uma escrita.

3. O AFASTAMENTO CATEGÓRICO COMO POSIÇÃO ÉTICA DE HÖLDERLIN

“A única verdade autêntica é aquela em que também o erro se torna verdade,” escreveu Hölderlin nas suas “Reflexões” (Hölderlin, 2020, p. 171). A seguir, sobrevoaremos alguns de seus ensaios filosóficos, bem como formulações de seus comentadores. Apresentaremos o problema da errância e seu

tratamento ético e estético por Hölderlin. Nomeadamente, quatro de seus conceitos que, propomos, operacionalizam a errância: afastamento categórico, alternância, via excêntrica e recordação.

Laplanche e Blanchot, separadamente, destacaram a errância como figura fundamental na obra de Hölderlin. O primeiro elencou instâncias de desvario e desorientação, bem como da palavra *Irr-saal*, nos poemas e cartas do escritor (Laplanche, 1991, p. 96, 125); o segundo localizou que, na própria concepção hölderliniana do espírito poético, ser poeta é ser forçosamente errante, e fazer da linguagem, que está sempre em movimento, “a habitação por excelência” (Blanchot, 1995, p. 123). A relação entre erro, linguagem e destino apresenta-se mais bem trabalhada nas traduções e comentários que Hölderlin fez das tragédias de Sófocles, em 1803, já no período de sua loucura. São traduções estranhas, pois seu literalismo força os limites da língua, como aprofundaremos na seção 5 deste ensaio.

Com *Édipo Rei* e *Antígona*, Hölderlin propunha ressituar o trágico a partir das especificidades da época moderna e do povo hespérico. A maior das diferenças, com relação aos antigos gregos, é que “nossa fraqueza é a falta de destino” (Hölderlin, 2008, p. 90), diz o autor sobre os modernos em “Observações sobre Antígona”. O que o autor vem constatar é que sua época é “mais mortificante do que mortífera” (HÖLDERLIN, 2008, p. 90), ou seja, o ato trágico sacrificial foi nulificado em favor de uma deterioração lenta, morosa, “mais ao gosto de Édipo em Colono” (Hölderlin, 2008, p. 91). Situamos nesse *Schicksalos*, falta de destino, a hipótese de uma errância pós-trágica, ou, segundo Agamben, de um “giro antitrágico” (AGAMBEN, 2020, p. 46) empreendido pelos escritos de Hölderlin.

A falta de destino, a perdição, liga-se a uma falta de Deus que, em Hölderlin, não é ateísmo banal, mas constatação da radical inacessibilidade dos deuses, traduzida em sagrada distância. Em textos como “O devir no perecer / A pátria em declínio”, Hölderlin mostra-se preocupado com a desagregação, a “força dissolvente” (Hölderlin, 2020, p. 197) que é a marca da época moderna, destituída de uma unidade miticamente suposta à época da antiguidade.

Nas “Observações sobre Édipo”, nomeia-se tal experiência: “o homem [...] tem que seguir o *afastamento categórico*” (Hölderlin, 2008, p. 80, grifo nosso); termo que Beaufret (2008, p. 20) demonstra, servindo-se de cartas de Hölderlin, ser uma transposição intencional do *imperativo categórico* kantiano. De fato, há um princípio ético no afastamento: a distância dos deuses, como veremos, não se presta ao lamento, mas é algo que o próprio homem deve *seguir*, levar adiante, e, com isso, “simplesmente não pode se igualar ao que era no início” (Hölderlin, 2008, p. 80).

O duplo afastamento, de Deus e do homem, exprime uma tensão polar que retorna em vários escritos de Hölderlin. No ensaio “Sobre o trágico”, por exemplo, ele situa a oposição entre a natureza e o homem como uma “dissensão suprema” (Hölderlin, 2020, p. 186), que leva cada um deles a se desfazer do seu próprio caráter fundamental. Sem um termo conciliador, a relação entre os dois pólos consiste no movimento de alternância, *Wechsel*, movimento que trança uma singular via de reconciliação, chamada por ele de “via excêntrica” (Hölderlin, 2020, p. 93). É importante notar, como faz Laplanche (1991, p. 110), que Hölderlin não propõe um terceiro termo que viria a estabilizar a alternância dual, mas antes recusa ativamente a síntese e sustenta a via excêntrica como uma solução sem resolução, uma solução que poderíamos chamar de errante.

Esses conceitos, crípticos para o leitor contemporâneo, estão em pleno diálogo com os pensa-

dores da época de Hölderlin. Laplanche (1991, p. 120) contrapõe a filosofia de Hölderlin a de Hegel, e Agamben (2020, p. 39) a de Fichte. Em ambos os casos, onde os idealistas encontram a síntese ou a autoconsciência, Hölderlin insiste numa cisão. Para ele, o afastamento é irremediável, e é justamente nessa “hostilidade” (Hölderlin, 2020, p. 183) que deve ser buscado o encontro que, como Blanchot notou, é uma pura reciprocidade de ausências (Blanchot, 1997, p. 119). Ou seja, numa correspondência dos dois afastamentos, Hölderlin vislumbra uma nova forma de intimidade.

“A unificação ilimitada se purifica por meio de uma separação ilimitada” (Hölderlin, 2008, p. 78), ele postula. Entretanto, essa relação estabelecida pela alternância é apenas aparente, ou, no melhor dos casos, momentânea: “o momento conciliador se esvanece como um fantasma [...] pois que a feliz ilusão da unificação cessa” (Hölderlin, 2020, p. 183). O poeta termina por dizer que esta unificação “deveria resolver o problema do *destino* que, no entanto, *jamaís pode se resolver* de modo visível” (Hölderlin, 2020, p. 185, grifos nossos).

Podemos comparar essas apresentações pontuais de um destino que tende a “se esfarelar [...] como uma série de átomos” (Hölderlin, 2020, p. 216), ao que Lacan, no Seminário *Os não-tolos erram*, chama de “*sens non-sens*” (Lacan, 1973-74, p. 13), ao mesmo tempo o cúmulo do sentido e da sua ausência, o que se atinge num momento “em suma, bastante breve” (Lacan, 1973-74, p. 13); e logo se desfaz, por acontecer sobre o fundo de uma impossibilidade.

Diante dessas manifestações evanescentes de destino, a aposta de Hölderlin torna-se a de se orientar por um fio de memória na alternância, um fio que será chamado de *recordação*. Mas já não se trata da recordação de um tempo mítico de estabilidade, e sim da recordação do próprio afastamento desse tempo: “uma recordação *da dissolução* é possível [...] e não deve ser temida” (Hölderlin, 2020, p. 195, grifo nosso). Aqui, temos mais uma instância de Hölderlin fazendo da própria errância a ajuda, a matéria-prima de seu ato ético.

O afastamento categórico, lido como núcleo da posição ética de Hölderlin, articula assim sua prática tradutória e seu pensamento filosófico em torno da errância. O que está em jogo é sempre uma resposta à condição errante que não a nega, mas a transforma em método de pensamento e escrita. Ao fazer da errância uma *ajuda*, Hölderlin não apenas diagnostica a patologia moderna da falta de destino, mas propõe um modo de habitá-la que não recua diante de sua dificuldade fundamental.

4. CEDER À TOLICE DE UMA ESCRITA: UMA OUTRA ÉTICA DE LACAN

Pretendemos confrontar a ética hölderliniana do afastamento categórico às formulações de Jacques Lacan, no Seminário *Os não-tolos erram*, do que ele chama de “uma outra ética” da psicanálise: “Será que isso não nos estaria forjando uma outra ética, uma ética que se fundaria sobre a recusa de ser não-tolo, sobre o jeito de ser cada vez mais tolo deste saber, deste inconsciente que, no final das contas, é nosso único lote de saber?” (Lacan, 1973-74, p. 8, tradução nossa).

O título do Seminário, *Les non-dupes errent*, é homófono a *Les noms-du-père*, os nomes-do-pai, no plural. Essa pluralização corresponde a efeitos dispersivos que confrontam o ser falante, privado da garantia de uma única estrada principal. *Não-tolos*, para Lacan, são aqueles que encarnam a condição

de errância como resposta à pulverização desse garante da estrutura. A tolice de que fala Lacan, então, corresponde a uma crença no inconsciente, caracterizada, em última instância, pelo apaixonamento de um sujeito que se deixa enganar (LACAN, 1973-74, p. 111). Aos tolos, cabe sustentarem o saber inconsciente como uma orientação face à “degenerescência catastrófica” (Lacan, 1973-74, p. 72, tradução nossa) do Nome-do-Pai.

O que faz obstáculo a essa adesão ao inconsciente, que exige o esforço de uma tolice, é o próprio estatuto do saber inconsciente em nossa época. Neste momento de seu ensino, Lacan afirma que um saber, S2, ex-siste à linguagem, reduzida ao significante S1, mas não faz, aí, uma cadeia. Não há encaideamento, e sim desligamento de S1 e S2 (Lacan, 1973-74, p. 22). A tolice, então, não se confunde à debilidade de uma simples adesão ao saber, pois a língua não veicula uma promessa de programação simbólica que ponha fim à errância do ser falante. Ao contrário, há descontinuidade, e o argumento crucial do Seminário é de que a condição para servir-se de um saber é que ele não pode ser suposto (LACAN, 1973-74, p. 68), mas deve ser inventado.

Trata-se de inventar esse saber, não sem se apaixonar por ele. A ética da psicanálise consiste em se deixar enganar por essa invenção, que é uma operação de escrita, de “ceder à tolice de uma escrita” (LACAN, 1973-74, p. 35, tradução nossa). Escrita que, nesse momento de seu ensino, Lacan demonstra no trançamento e fechamento do nó borromeano, levando em conta o risco dos erros nesse jogo de trançar.

Ao longo do Seminário, Lacan joga com os termos *errance*, *erreur* (erro, oposto de acerto), *erre* (não cognato em português, traduz-se por embalo, modo de caminhar), e finalmente a letra *R* (i. e., Real). Enquanto de *errance* e *erreur* tende-se a extrair uma significação temerosa, que faz almejar “ser tolo o bastante para não errar” (Lacan, 1973-74, p. 9, tradução nossa), os dois outros termos (*erre* e *R*) oferecem mais opacidade. *Erre*, o embalo, como se diz de um navio, está ligado a um ritmo que faz avançar. “O *erre* de Freud” (Lacan, 1973-74, p. 3, tradução nossa), lemos na primeira lição. E, na última lição: “talvez seja nesse *erre* [...], isso que puxa, ali, quando o navio se deixa balançar [...] que possamos apostar encontrar o Real” (Lacan, 1973-74, p. 111, tradução nossa).

Nesse sentido, o Seminário de Lacan aponta para uma radicalização da condição de errância, que já não se reduz ao desvio psicótico com relação à via principal. Não há via: há a chance de orientar-se por uma ética; o que se reitera, algum tempo depois, em “Joyce, o sintoma”. Nesse texto, Lacan declara: “na minha existência, errante como a de todo mundo [...]” (Lacan, 2007, p. 158), frase que universaliza a errância como condição existencial de *todo mundo*, devido a uma inconsistência situada ao nível do Outro como tal. Em seguida, há o aponte de uma direção ética: “são os acasos que nos fazem ir a torto e a direito, e dos quais fazemos nosso destino, pois somos nós que o trançamos como tal” (Lacan, 2007, p. 158).

Extraímos desse ensino uma orientação ética de Lacan pertinente à hipótese de uma errância pós-trágica: saber-fazer com um *erre*, o que não é simples. É uma saída, marcada pela função da escrita como prova da invenção de um saber. As formulações de Lacan sugerem que o sujeito ético, desamparado de um orientador simbólico, só pode contar com o próprio *erre*, fazer desse *erre* uma letra, para se embalar “no caminho que nos leva ao Real” (Lacan, 1973-74, p. 103). Como declinação da errância,

o ritmo de um *embalo* resta como instrumento de acesso ao Real; sob a condição que, dessa errância, invente-se uma escrita.

5. DE UMA ESCRITA DA ERRÂNCIA EM HÖLDERLIN

No item anterior, extraímos alguns termos dos escritos de Hölderlin que falam de sua elaboração conceitual no confronto com um problema ético. A seguir, buscaremos isolar alguns traços de sua escrita, como procedimento, que apontam para um fazer singular cuja leitura nos faz levantar a hipótese de uma *escrita da errância*. Dito de outra forma, tentaremos passar do exame de proposições de saber para a mostração de um saber em ato.

Especialmente relevantes são as traduções assinadas por Hölderlin, pouco antes de seu asilamento, das tragédias de Édipo e Antígona de Sófocles. Haroldo de Campos (1977, p. 101) afirma que essas traduções constituem uma obra original. Trata-se da originalidade de um uso da língua, que parte do grego estrangeiro para provocar um estranhamento na própria língua alemã.

Considerados prova cabal da loucura do poeta e ridicularizados por Goethe, Schiller e Schelling (Campos, 1977, p. 93), esses textos receberam elogios tardios por sua literalidade radical, constituindo, para Benjamin, protótipos da tarefa do tradutor no século XX. “Nelas, o sentido precipita-se de abismo em abismo, até arriscar perder-se no sem-fundo das profundezas da língua.” (Benjamin, 2011, p. 119). Trata-se, portanto, de uma escrita que se vale da equivocidade para provocar suspensões episódicas do sentido. É o que faz com que, para o filólogo alemão Wolfgang Schadewaldt, essas traduções estejam repletas de “erros criativos: [...] o erro do tradutor conduziu a uma nova e peculiar visão verbal”. (Schadewaldt *apud* Campos, 1977, p. 97)

Agamben (2020, p. 218) faz notar a prevalência de formas paratáticas e parentéticas na gramática de Hölderlin, bem como a ausência de conexões hipotáticas. Isso implica que a sintaxe privilegiada pelo autor põe em evidência a justaposição de elementos, com pouca ou nenhuma hierarquização entre orações ou períodos. Por vezes, o texto vertiginoso de Hölderlin, e mesmo repleto de equívocos lógicos, parece convidar o leitor a deslocar-se na errância do significante. Podemos depreender, do uso dessas formas gramaticais por Hölderlin, um efeito de subtração do sentido.

Hölderlin emprega construções lógicas intrincadas, como nos ensaios repletos de esquemas e reduções combinatórias. “Alternância de tons” é um exemplo, em que o autor serve-se da permutação de qualificadores para diferenciar o que ele chama de *modos* poéticos: o lírico (L), o trágico (T) e o épico ou *Naiv* (N):

A catástrofe ideal não se resolve no fato de que o tom inicial natural se transforma em seu oposto, no heroico?

A catástrofe natural não se resolve no fato de que o tom inicial heroico se transforma em seu oposto, no ideal?

A catástrofe heroica não se resolve no fato de que o tom inicial ideal se transforma em seu oposto, no natural?

[...]

L	T	N
ingênuo ideal	ideal heroico	heroico ingênuo
heroico ingênuo	ingênuo ideal	ideal heroico
ideal heroico	heroico ingênuo	ingênuo ideal
heroico ideal	ingênuo heroico	ideal ingênuo
ideal ingênuo	heroico ideal	ingênuo heroico
ingênuo heroico	ideal ingênuo	heroico ideal
heroico ideal.	ingênuo heroico	ideal ingênuo
	Ajax	
	ou inversamente	
	heroico ideal	
	ideal ingênuo	
	(ingênuo heroico	
	heroico ingênuo)	
	ideal heroico	
	ingênuo ideal	
	heroico ingênuo	
	Antígona	

id.ing. her. id./ing.her.id.
ing.her.id.ing./her.id.ing.
[...]

h.id.in.h.id.in.h.id.in.h.id.inid.in.h.idid.in.h.id. [...]
(Hölderlin, 2020, p. 203-205)

Essa e várias outras passagens evidenciam a forma como Hölderlin põe em ato, como operações estruturantes de sua escrita, os conceitos de *alternância* e *via excêntrica*, na importância dada às permutações e redes significantes sem uma significação central. O ensaio também demonstra uma progressiva redução, de um problema literário, à própria letra, como se lê em “O modo de proceder do espírito poético”: “na progressão conflitante até esse ponto e sua convergência nesse ponto, a simultânea intimidade e diferenciação” (Hölderlin, 2020, p. 216).

Essa particularidade, que diz de um trânsito episódico entre o epistêmico e o pático na obra de Hölderlin, não deixou de ser notada por Laplanche (1991), que reconheceu na “estereotipia esquizofrênica [dos ensaios] [...] a impossibilidade de uma análise mais fundamentada” (1991, p. 104). Malgrado o veredito de Laplanche, não foram poucos os autores que se serviram justamente dos ensaios de Hölderlin para fazer avançar seus respectivos campos, da filosofia do *Dasein* de Heidegger (1973) à teoria da tradução de Benjamin (2011).

Convocamos Hölderlin a se situar como exemplo mediante sua escrita que perpassa um saber-fazer com a errância. Suas particularidades gramaticais, seus “erros positivos” (Hölderlin, 2009, p. 17), *positiven Irrtümern*, expressão inserida pelo autor num de seus comentários aos *Fragments de Píndaro*, sua “recordação da dissolução”, permitiriam nomeá-la uma escrita da errância? Ou seja, sugeriria

o *pathos* do estilo de Hölderlin a ideia de uma escrita como endereço, mais do que destino, do qual se responde ao problema ético?

No Seminário *Os não-tolos erram*, Lacan elogia os grandes inventores da história: aqueles que, “sem saber para onde iam” (1973-74, p. 82), partiram de sua errância para introduzir uma nova escrita. Com isso, delineiam uma “borda do real” (1973, 74, p. 82). Se essa borda não faz destino, poderia ser um *topos* ao qual se endereçar? Por outro lado, podemos tensionar a aproximação de Hölderlin aos inventores da história, notando seu gesto de retirada do caráter histórico de sua vida (Agamben, 2020, p. 16).

“Eu nunca me chamei Hölderlin” (Hölderlin *apud* Agamben, 2020, p. 224), o poeta repetia nos seus últimos anos. Assim, recusava-se a assinar seus poemas pelo nome próprio e adotava pseudônimos insensatos como Scardanelli, Scarivari, Salvator Rosa. Na seção 6, adiante, consideraremos algumas das implicações de tal desprendimento sobre o laço trágico do destino ao nome próprio. Além disso, Hölderlin assinalava a seus poemas tardios datas fictícias, de séculos futuros ou passados, o que também nos sugere um esforço de deslocalização de sua escrita.

Se, para Blanchot, a obra poética de Hölderlin adquire, no seu período de loucura, um “ganho de fidelidade” (Blanchot, 1995, p. 117), nossa hipótese é de que a recusa da assinatura Hölderlin e a adoção de uma constelação arbitrária de pseudônimos típicos italianos sugerem que a fidelidade à escrita é acompanhada de uma infidelidade à noção de autoria.

Fidelidade: será isso uma tolice? Para Lacan, não basta ser “tolo de qualquer coisa” (Lacan, 1973-74, p. 19) para não errar. Como discutimos, a errância é elevada ao estatuto de uma condição existencial; e sua apreensão ética no argumento de Lacan lhe permite supor um caráter neutro: afinal, não é prometido ao errante nenhuma determinação que o relacione ao Bem, no sentido moral. Ao contrário, não é sem a errância, mas no salto da errância à contingência de uma invenção que situa, na escrita, uma “borda do Real” (Lacan, 1973-74, p. 47), que Lacan assinala à produção de um *topos* ético.

Como destrincha Nominé (2015, p. 75), não é o mesmo ser tolo do pai, tolo do inconsciente, ou tolo do real. Dessas várias versões, a que nos parece mais solidamente articulada ao argumento central do Seminário é a que se enuncia na seguinte injunção ética: “ceder à tolice de uma escrita” (Lacan, 1974-75, p. 35). A loucura de Hölderlin, sua declaração de *Schicksalos*, sem destino, a proeminência da errância em sua obra, permitem aproximá-lo da proposição *os não-tolos erram*. Mas talvez a loucura de seus escritos, que surpreendem ao pôr em jogo a errância como uma ajuda (mais que uma condição), acrescente uma interrogação ao título desse estudo: Hölderlin *non-dupe*?

6. HÖLDERLIN, SCHREBER, JOYCE

Grande parte dos estudos realizados sobre Hölderlin buscam relacionar, em alguma medida, sua obra literária ou filosófica à loucura que o acometeu na segunda metade de sua vida. Nesse sentido, Jean Laplanche empreendeu um trabalho patográfico de fôlego, dedicado a buscar, nas relações interpessoais de Hölderlin e nos seus personagens literários, explicações para o encaminhamento da loucura do poeta. Por exemplo, ele atribui o desencadeamento à relação com Schiller, eleito Um-pai, cuja presen-

ça real tem consequências destrutivas (Laplanche, 1991, p. 49). Laplanche chega a propor uma súmula psiquiátrica para o poeta, valendo-se indiscriminadamente de fatos biográficos e de dados literários.

De nossa parte, a loucura de Hölderlin interessa na medida em que ela pode ser lida pelo viés do franqueamento de um saber inédito. Como mencionamos, Blanchot (1995, p. 120) chega a supor um empuxo ético à desrazão conforme Hölderlin avança no rigor com que elabora os problemas fundamentais de seu pensamento. Interessa-nos menos as condições do desencadeamento de uma psicose e mais a invenção de Hölderlin que lhe permitiu sustentar um modo singular de existência, fazendo de sua errância subjetiva a oportunidade de maior radicalização de sua escrita.

Lacan comenta a pesquisa de Laplanche em ao menos duas ocasiões: considera-a notável e esclarecedora no Seminário *A ética da psicanálise* (Lacan, 1997, p. 85), e um fracasso no escrito “O aturdido” (Lacan, 2003, p. 466). Com efeito, a monografia de Laplanche segue à risca o modelo das leituras de Freud e Lacan sobre a loucura do presidente Schreber, demonstrando como a patologia de Hölderlin estaria diretamente vinculada a encontros concretos ou a demandas de Schiller que precipitariam o sujeito em direção à loucura. Assim, num primeiro momento de seu ensino, Lacan valoriza o trabalho de Laplanche como alinhado às suas próprias investigações sobre as psicoses, e suas relações com a função paterna.

A virada de avaliação presente em “O aturdido” parece-nos sintomática da própria transformação do ensino lacaniano. Nos anos que se seguem a esse escrito, Lacan se dedicará ao manejo dos nós borromeanos, até culminar na proposição do termo *sinthome* como singular “homenagem a James Joyce” (Lacan, 2007, p. 159).

Trata-se, com o *sinthoma*, de circunscrever uma certa escolha de Joyce: “é um fato que Joyce faz uma escolha, e, nisso, como eu, é um herético” (Lacan, 2007, p. 16). Dessa heresia, porém, desdobra-se uma santidade presentificada na homofonia entre *sinthome* e *saint homme*, o santo homem. Essa santificação remete àquilo que, “para subsistir, deve ser sustentado, Joyce, através de sua arte” (Lacan, 2007, p. 23).

Podemos interrogar em que medida a solução de Hölderlin aproxima-se ou distancia-se da saída joyceana. Já mencionamos a importância da santidade, *Heiligkeit*, como significante hölderliniano destacado por Blanchot (1997, p. 120). Nas “Observações a Édipo”, ao desenvolver sobre o afastamento categórico, Hölderlin aponta um momento êxtimo ao ritmo trágico, em que o destino transforma-se, o homem torna-se infiel a Deus e a si mesmo, e acede a algo de santo, *Heilig*, de sagradamente secreto (Hölderlin, 2008, p. 79), mas que parte de uma heresia (Hölderlin, 2008, p. 79). É de uma santidade herética, então, que se extrai uma ética da errância.

Por outro lado, também discutimos a recusa de Hölderlin em assinar, com esse nome, seus poemas, no período tardio de sua escrita. A adoção insensata de nomes italianos e a declaração contundente “Eu nunca me chamei Hölderlin” (Hölderlin *apud* Agamben, 2020, p. 224) demonstram que sua solução difere daquela produzida por Joyce, que valoriza “o nome que lhe é próprio” (Lacan, 2007, p. 86). Diante desse desprendimento do nome, exemplarmente pós-trágico, a escrita de Hölderlin segue seu caminhar único.

Poderíamos tomar a “vida habitante” destacada por Agamben como um *sinthoma* de Hölderlin,

que lhe faz contrapeso à “existência errante” declarada por Lacan (2007, p. 159) como condição de “todo mundo”? Sem insistir no forçamento comportado por essa hipótese, voltemos para as considerações de Lacan em “O aturdido”:

Desenvolvendo a inscrição que fiz da psicose de Schreber por uma função hiperbólica, poderia demonstrar, no que ele tem de sarcástico, o efeito de empuxo-à-mulher que se especifica pelo primeiro quantificador [...]. Já pude avaliar a dificuldade que teve a boa vontade para aplicar isso a Hölderlin: sem sucesso.

Quão mais fácil não é, ou mesmo um deleite promissor, imputar ao outro quantificador o singular de um “confin” [*confin*], para que ele faça a potência lógica do *nãotodo* ser habitada pelo recesso do gozo que a feminilidade furta, mesmo que venha juntar-se àquilo que produz thomem...

Pois esse “confin”, enunciado aqui pela lógica, é o mesmo em que se abriga Ovídio ao figurá-lo como Tirésias, em mito. (Lacan, 2003, p. 466)

Acerca dessa passagem, Philippe La Sagna levanta a seguinte hipótese:

A psicose de Hölderlin, por sua transformação da língua de maneira poética, e, depois radical, é muito mais sinthomática que a de Schreber, cuja solução é delirante. [...] Ora, é surpreendente constatar que os confins são um tema recorrente na poesia de Hölderlin. Esses confins podem ser entendidos no que toca à sexualidade feminina (La Sagna, 2023, p. 66).

Diante dessas considerações, podemos sustentar como hipótese a ser desdobrada em investigações futuras a qualificação dos vínculos entre a psicose de Hölderlin, sua escrita e a posição feminina. De todo modo, o que Hölderlin tem de *santo homem* vincula-se à sua “sagrada distância” e situa-se muito mais do lado mulher: do aberto, *das Offene*, do limiar, ou, como Hölderlin começa um de seus poemas, “No abismo estarão provavelmente / as nossas origens, e como o leão / Continuámos [...]” (Hölderlin, 2021, p. 522). Seu texto, antes de ser tomado como um nó que se fecha, pode ser aproximado à trança, à ação *habitual* de trançar como escrita que não se encerra, mas continua aberta a uma errância que lhe é motor.

O procedimento hölderliniano opera pela dissolução do próprio, pela abertura ao que, na língua, deriva. Trata-se de saber fazer com a errância um método, uma ética e, finalmente, uma habitação.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *A loucura de Hölderlin: crônica de uma vida habitante*. Trad. Wander de Melo Miranda. Aiyiné, 2020.

ARAUJO, Gustavo. *O problema do destino na obra de Sigmund Freud*. 2015. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015. Disponível em: <https://is.gd/khEF9E>. Acesso em: 28 fev. 2025.

BEAUFRET, Jean. Hölderlin e Sófocles. In: HÖLDERLIN, Friedrich. *Observações sobre Édipo; Observações sobre Antígona*. Tradução e notas à edição brasileira, Anna Luiza Andrade Coli, Máira Nassif Passos; tradução e notas de *Observações sobre Édipo e Observações sobre Antígona*, Pedro

Süssekind, Roberto Machado; revisão técnica, Guido Antônio de Almeida, Virginia Figueiredo. São Paulo: Jorge Zahar Ed., 2008. p. 7-62.

BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem* (1915-1921). Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2011.

BLANCHOT, Maurice. Madness par excellence. In: HOLLAND, Michael (Ed.). *The Blanchot Reader*. Oxford: Blackwell Publishers, 1995. p. 110-128.

BLANCHOT, Maurice. A palavra sagrada de Hölderlin. In: BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

CAMPOS, Haroldo de. A palavra vermelha de Hölderlin. In: CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

CARO, Federico. Déplacement pathologique: historique et diagnostics différentiels. *L'Information Psychiatrique*, v. 82, n. 5, p. 405-414, 2006. Disponível em: <<https://is.gd/cQtcGr>>. Acesso em: 28 fev. 2025.

FREUD, Sigmund. *As pulsões e seus destinos*. Trad. Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

HACKING, Ian. Les Aliénés voyageurs: how fugue became a medical entity. *History of Psychiatry*, v. 7, p. 425-449, 1996. Disponível em: <<https://is.gd/A7QBK9>>. Acesso em: 28 fev. 2025.

HAMIDI, Zaïneb. *Vers une conceptualisation métapsychologique de l'errance psychique*. 2014. Tese (Doutorado) - Université Nice Sophia Antipolis, Nice, França, 2014. Disponível em: <https://is.gd/GPMIY2>. Acesso em: 28 fev. 2025.

HEIDEGGER, Martin. *Approche de Hölderlin*. Trad. Henry Corbin. Paris: Gallimard, 1973.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Elegias*. Trad. Maria Teresa Dias Furtado. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Observações sobre Édipo; Observações sobre Antígona*. Tadução e notas à edição brasileira, Anna Luiza Andrade Coli, Máira Nassif Passos; tradução e notas de *Observações sobre Édipo e Observações sobre Antígona*, Pedro Süssekind, Roberto Machado; revisão técnica, Guido Antônio de Almeida, Virginia Figueiredo. São Paulo: Jorge Zahar Ed., 2008.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Fragmentos de Píndaro*. Trad. Bruno C. Duarte. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Fragmentos de Poética e Estética*. Trad. Ulisses Razzante Vaccari. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2020.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Todos os poemas*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2021.

LA SAGNA, Philippe. O aturdido, de Lacan, ao pé da letra. In: *Desafios de Leitura 2: O aturdido*. Correio: Revista da Escola Brasileira de Psicanálise, v. 89, jan. 2023.

LACAN, Jacques. *Les non-dupes errent*. Seminário inédito, 1973-74. Disponível em: <<http://staferla.free.fr/S21/S21.htm>>. Acesso em: 28 fev. 2025.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 3: as psicoses* (1955-1956). Versão brasileira de Aluisio Menezes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1988.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 7: a ética da psicanálise* (1959-60). Versão brasileira Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 23: o sinthoma* (1975-76). Trad. Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

LACAN, Jacques. O aturdido. In: _____. *Outros escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003. p. 448-497.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 8: a transferência* (1960-1961). Versão brasileira Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

LAPLANCHE, Jean. *Hölderlin e a questão do pai*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1991.

NOMINÉ, Bernard. Dupe du père, dupe de l'inconscient, dupe du réel. *Champ lacanien*, v. 2013/2, n. 14, p. 75-81, 2015. Disponível em: <<https://is.gd/5eD3J4>>. Acesso em: 28 fev. 2025.

TEIXEIRA, Antônio. *O topos ético da psicanálise*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.

Submissão em: 28/02/2025

Aceite em: 30/04/2025

H'ERA: EROTISMO, PULSÃO E DESEJO EM MAX MARTINS

H'ERA: EROTISM, DRIVE AND DESIRE IN MAX MARTINS

Marcela Maria Azevedo

Universidade Federal do Rio de Janeiro

marcelaazevedo@live.com

<http://orcid.org/0000-0002-2804-1870>

RESUMO: Este trabalho visa investigar a relação entre sexualidade e linguagem que marca a poesia do poeta Max Martins (1926-2009), sobretudo em seu livro *H'era* (1971). Para tanto nos apoiamos na teoria psicanalítica situando que o encontro fundante entre corpo e linguagem traz como o resíduo o objeto α , que responde ao mesmo tempo pelo vazio estrutural e pelo desejo. Observamos, a partir da análise de alguns poemas do livro, que o poeta opera levando a linguagem até os limites expondo a falta de significação, e como, nesse território, cria um espaço de erotismo em que se sobressai o saber-fazer com o objeto α em uma cena desejanste com o leitor.

PALAVRAS-CHAVE: Max Martins; H'era; Objeto α ; Desejo; Erotismo.

ABSTRACT: This work aims to investigate the relationship between sexuality and language that marks the poetry of the poet Max Martins (1926-2009), especially in his book *H'era* (1971). For this we rely the psychoanalytic theory situating that the foundational encounter between body and language brings as the residue the object α , which responds at the same time by the structural emptiness and desire. We observe, from the analysis of some poems in the book, that the poet works by taking language to the limits exposing the lack of meaning, and how, in this territory, creates a space of erotism in which the know-how with the object α stands out in a desiring scene with the reader.

KEY-WORDS: Max Martins; H'era; Object α ; Desire; Erotism.

INTRODUÇÃO

Há uma singularidade na poesia de Max Martins (1926 – 2009) que, conforme Benedito Nunes antecipa, se ancora no modo como o poeta encarna em seus poemas a estreita relação entre sexualidade e linguagem: “A carnalidade do mundo – o mundo feito de carne como Verbo – eis a forma singular que toma, desde os mais ousados poemas de *H'era*, a estreita relação entre sexualidade e linguagem.” (Nunes, 2001, p. 35-36). No discurso que profere para a sessão comemorativa do título de Doutor Honoris Causa de Max, o filósofo e amigo pessoal do poeta afirma que vem dessa mesma relação “o saber intrínseco que precede e alimenta o conhecimento das coisas por meio das palavras” (Nunes, 2012, p. 213, grifos meus).

Ora, mas do que se trata esse saber intrínseco que permite ao poeta conjugar de uma maneira tão própria *sexualidade e linguagem*, ou o que em psicanálise poderíamos traduzir sob os termos de *pulsão e inconsciente*, e ainda, indo além, *gozo e escrita*? O fato é que o modo como esse núcleo se conjuga parece ser crucial para entender que aquilo que singulariza os escritos do poeta, inscrevendo sua

marca em seus textos, diz desse eixo cujo bojo é a materialidade do significante e os efeitos corporais da língua deixados no poema.

Numa entrevista concedida ao jornalista Lúcio Flávio Pinto (1972), logo após a publicação de *Hera* (1971) – que, sublinhemos, é o livro que permite a Nunes (1991) destacar a relação entre sexualidade e linguagem que vimos acima –, Max, quando indagado sobre como se deu o processo que o levou, desde o primeiro instante em que fora atraído pela poesia, a adentrar nesse território e chegar a um “estágio de maturidade”, responde:

Os meus primeiros poemas eram anotações líricas. Eu procurava expressar os meus sentimentos, as minhas ideias, a visão que eu tinha das coisas, geralmente coisas de sentimentos amorosos, fatos cotidianos. Eu falei expressar e era isto. *Hoje eu acho que poesia não é expressão: é uma criação*. Bom, depois eu tive contatos com Mário Faustino, com um poeta americano que morou muito tempo aqui em Belém, uma das pessoas, que eu conheci, que mais encaravam e encaram o fato poético, o poema, a poesia, com seriedade. Essas pessoas me influenciaram a me dedicar ao poema, sem leviandade, como algo sério, algo de trabalho. O meu segundo livro, o “Anti-retrato”, já reflete isto, já se vê um tratamento melhor da palavra. Passei a ler outros poetas, com outra intenção, outra visão, poetas de nossa língua. [...] Mas, já depois, com a influência do pessoal do suplemento do “Jornal do Brasil”, com aquelas lições que o Mário Faustino dava com aquelas leituras, lendo os Campos, lendo os autores que os Campos nos revelaram (pelo menos pra mim), eu mudei minha poesia. *Hoje eu encaro o poema como um jogo, um jogo existencial, um exercício existencial, um meio de autoconhecimento. Na fase em que eu estou fazendo agora, o meu poema é como uma pergunta que eu faço às palavras*. É até uma espécie de religião, em que no altar mor está o dicionário. Então, as minhas perguntas existenciais não vão aos filósofos e à nenhuma igreja, que eu não tenho, *vão às palavras que eu jogo no espaço em branco do papel. E naturalmente, o poema, dentro daquela sua ordem natural, não me basta. Eu sinto necessidade de sair das pautas um novo ritmo. Então venho fazendo experiências com as palavras rimadas, inclusive com o espaço em branco do papel, o espaço em branco faz parte do poema, dá um ritmo também* (Martins, 1972, p. 4, grifos nossos).

Nesse longo excerto, acompanhamos a passagem que Max sugere entre a poesia como uma expressão de si e a poesia enquanto um trabalho de criação, no qual, pela influência de Mário Faustino e de Bob Stock – o poeta americano que ele refere –, o exercício poético é tomado como um ofício sério. Nele, o poeta não usa os versos com o intuito de manifestar sua subjetividade, mas sim como um jogo, onde o papel em branco, as palavras, o ritmo, a visualidade da página, são guias de um processo de investigação que vai além da simples figuração de si, pois caminha para um mergulhar nesse íntimo onde a palavra, por sua origem fundante na estruturação do sujeito do inconsciente, deve ser escavada, em uma busca por algo que nem mesmo Max, a religião ou a filosofia são capazes de responder. Nesse gesto, a escrita da poesia implica sempre um ir além do próprio poema: “o poema, dentro daquela ordem natural, não me basta”, ou seja, é preciso extrapolar os limites das formas já dadas, transgredir o hábito da simples expressão para, enfim, criar.

Tendo em vista tais aspectos, o que propomos neste trabalho é uma investigação em torno do livro *Hera* (1971), vislumbrando, com o aporte da teoria psicanalítica, entender como sexualidade e

linguagem se conjugam e tornam-se marca flagrante na poesia maxiana. Nessa perspectiva, nos interessará situar o objeto *a* sob duas visadas: primeiro como produto residual da constituição subjetiva, no encontro entre corpo e linguagem, quando esse estranho objeto é cernido; e, em seguida, observar como nos poemas de Max o trabalho com esse objeto, evidenciado pelo apelo à visualidade e ao ritmo, bem como ao uso da linguagem mediando certa relação com o vazio, permite circunscrever o erotismo e a operação dos circuitos pulsionais, que tem como efeito o encontro com o desejo e o estabelecimento de um espaço literário com o leitor.

A PÁ EM NOSSAS MÃOS VAZIAS

O livro *H'era* (1971) é a terceira publicação de Max Martins e introduz características fundamentais na construção da poética maxiana e nos caminhos que se seguem nas décadas posteriores de produção escrita. Com ele o poeta empreende um trabalho que o conduz aos limites da linguagem, escavando-a no branco do papel, e a encara, como vimos, como um ofício sério, distinguindo a escrita como “masturbação” – como ele próprio a chamava – e circunscrevendo o encontro com o leitor na cena desejan-te:

Toda a minha vida dedicada à poesia pode não se realizar, pode até redundar num tremendo fracasso, mas não estou escrevendo para um fim, estou escrevendo para o meu bem, como dizia D. H. Lawrence. O ato de escrever é uma masturbação; *a posteriori*, ele encontra seu parceiro. Mas é a partir de uma masturbação, desse lidar com as palavras (Martins apud Pinto, 2015, p. 67-68).

Se retomarmos o trecho da entrevista de Max destacado na introdução em que ele especifica a mudança de posição que o livro *H'era* inaugura entre um fazer poético enquanto expressão de sentimentos e o fazer poético como criação com a linguagem, vemos que o que se nuança é um trabalho com a linguagem que está desde sempre marcada pelos seus limites e se apresenta em seus fracassos. Dado que no gesto de escavar a linguagem o poeta expõe as ruínas da mesma, fora da lógica da representação, interrogamos: como isso mobiliza o encontro com o leitor?

Entendemos que em Max o fazer poético compreende uma trajetória de criação que testemunha os percalços com a linguagem e a escrita, oferecendo-se ao leitor desde suas impossibilidades, mas mobilizando e engajando o desejo. E parece ser nesse sentido que Roland Barthes teoriza em *O prazer do texto* (1973): “o texto que você escreve deve me dar a prova de que ele me deseja. Essa prova existe: é a escritura” (Barthes, 1973, p. 13, tradução minha¹). Logo, se é o texto que deseja o leitor, é porque há desejo ali inscrito, desejo esse que se transmite, na perspectiva psicanalítica, pela intimidade que estabelece com o objeto *a*. Brodsky (2004) esclarece:

A obra de arte funciona não pela crítica ou pelo valor de venda, mas sim separada do fenômeno de mercado que lhe está associado: *ela funciona pelo que ressoa de gozo no Outro. E nisso*

¹ No original: “Le texte que vous écrivez doit me donner la preuve qu’il me désire. Cette preuve existe: c’est l’écriture”.

consiste converter o objeto a, que é puro desejo, em um saber fazer com ele (Brodsky, 2004, p. 180, grifos meus).

Ou seja, o saber fazer com o objeto *a* em Max permite que o seu gozo masturbatório com a escrita acesse, num segundo tempo, o leitor. Mas como isso ocorre?

O poema “Koan” (1971), nessa perspectiva, parece fundamental para ajudar a desdobrar essa análise.

Koan

A pá nas minhas mãos vazias

Não a pá de ser
mas a de estar, sendo pá
lavra no vento
nuvem-poema
arco
busco-te-em-mim dentro dum lago
max
eKOÃdo
e a face ex-garça-se verdemusgo
muda

(Quem com ferro fere
o canto-chão
infere o
silen
cioso
poço?)

pá!
Cavo esta terra – busco num fosso
FODO-A
agudo osso
oco
flauta de barro
soo?

Silentes os sulcos se fecham
espelhos turvam-se
e cavo sou
a pá nas minhas mãos vazias

Figura 1 Poema Koan em H'era (1971)

De início, cabe afirmar que o próprio título deste poema reenvia à influência zen-budista de Max, cujo método de interrogação visava, ao questionar a lógica comum do pensamento, levar o interlocutor ou leitor a um outro tipo de encontro com a realidade, uma iluminação ou satori. Algo que nos termos da psicanálise poderíamos sugerir como uma forma de produzir o encontro com o real, desorganizando a ordem simbólico-imaginária prévia. Em seguida, ao analisar o poema, vemos que o mesmo começa e termina com “a pá nas minhas mãos vazias”, sugerindo um processo de escavação que recomeça a cada vez, em uma busca persistente que, no entanto, não chega a nada: do cavar, sulcar, penetrar nas terras da linguagem, o poeta, ao fim, descobrir-se-á ele próprio cavo, oco, vazio, vão – e apto ao novo recomeço. O interessante, contudo, é pensar o próprio decurso dessa sondagem-investigação, da qual a pá é o instrumento de busca e a terra, a matéria. Investigar o quê? Sondar o quê? Qual objeto se está procurando? Não se sabe. Sabe-se apenas que o poeta-lavrador não é essa pá, esse instrumento, mas faz as vezes de ser, de estar sendo naquele momento, de descobrir-se nesse descolamento entre a “lavra no vento”, a “nuvem-poema”, o “arco”. Ele, então, nos diz: “busco-te-em-mim dentro dum lago/ max/

eKOÃdo”, e podemos ouvir tanto os ecos dessa busca que ressoam no “canto-chão”, no “silencioso poço”, na “flauta de barro”, na pergunta “soo?” – e que soa com a questão existencial: “sou?” –, quanto o neologismo eKOÃdo, no qual, em uma nota de rodapé, Max explica a origem tupi-guarani, onde *ko* remete à existência e *ã* (*a*) à essência.

Em um gesto de ousadia, poderíamos reescrever esses versos: busco-te-em-mim dentro dum lago/ max/ ecoando a existência essência. Mas, ao ousar traduzi-lo, perdemos imediatamente a possibilidade do equívoco e a estranheza do neologismo, que abriga em si algo incapturável à nossa lógica significante. Talvez seja justamente nisso que escapa ao simbólico, implicando o poeta a inventar essa nova formulação, que é possível admitir o encontro com algo que é valioso, ainda que sem a materialidade para apresentar-se numa pá, como objeto encontrado. Se, por um lado, o poema nos encaminha para a impotência da palavra, da linguagem, dessa terra-simbólica que não oferece seu ouro, seu tesouro ao poeta-escavador, que ao fim de seu trabalho percebe-se cavo, com sua imagem projetada num espelho turvo, diante de sulcos abertos na terra que se fecham em silêncio e com pá em suas mãos vazias, por outro lado há essa via-eco, que direciona para o encontro de um corpo. Nunes (1971), no prefácio que escreve para a primeira edição de *H'era*, faz uma análise nessa mesma perspectiva: “o sentido, já silêncio, soçobra na existência pré-reflexiva do corpo” (1971, p. 15). Ora, que existência seria essa que precede o corpo enquanto imagem, imagem essa que opera refletindo uma unidade para o eu?

Lembramos com Lacan (1975) que “é preciso que haja alguma coisa no significante que ressoe” (Lacan, [1975] 2007, p. 18). Esse ressoar, caro à psicanálise, diz respeito justamente aos ecos que a linguagem pode produzir no corpo, indicando também a intimidade da relação corpo-linguagem com o registro pulsional, esse mesmo que entendemos soçobrar na existência pré-reflexiva. Lacan, sobre isso, nos diz: “as pulsões são, no corpo, o eco do fato de que há um dizer. Esse dizer, para que ressoe, para que consoe [...] é preciso que o corpo lhe seja sensível. É um fato que ele o é.” (*ibidem*). É avançando, portanto, nessa relação tão particular ao falante – a de ter um corpo que funciona pelo registro da pulsão – e sobre a qual a psicanálise se debruça com tanta perspicácia, que julgamos poder contribuir para a análise do percurso poético de Max, pois, ao nosso ver, ao escavar a terra da linguagem desde *H'era* (1971), perder-se nos ecos (koã) que naufragam no corpo até cessar a significação, o poeta encontra algo que, entretanto, é sem materialidade e ainda assim situa o vazio: o objeto *a*, que nomeia uma perda irreduzível e responde não apenas pelo recomeço constante do processo de escavação, como também pela criação de uma cena desejante.

Ora, mas como a teoria psicanalítica nos ajuda a circunscrever a ação do objeto *a* em um texto literário? Para responder tal questão iremos tecer um caminho que situe a relação entre o corpo e a linguagem, da qual o objeto *a* é um resíduo e que, em nosso entendimento, manifesta-se e produz efeitos na poesia de Max.

BREVES NOTAS SOBRE O OBJETO A

Lembremos que o sujeito se funda a partir de uma marca significante advinda do campo do Ou-

tro. Isso implica que a linguagem faça marca em um organismo que é, a princípio, puro real e inscreva nele os determinantes simbólicos. Tais determinantes produzem uma perda de gozo necessária para que o sujeito possa advir. Sabemos que a definição de um sujeito é *falta a ser*, o que equivale a dizer que nesse processo de significantização ele mesmo jamais pode ser apreendido nos territórios da palavra, deslizando eternamente na cadeia signifiante. Assim, se o significante não abrange o todo da significantização de um sujeito, o seu ponto de referência último não será o significante, mas justamente esse pedaço que o escapa, o objeto a , ou como situará Lacan: “Ora, é justamente esse dejetto, essa queda, o que resiste à ‘significantização’, que vem a se mostrar constitutivo do fundamento como tal do sujeito desejante” (Lacan, [1962] 2005, p. 193).

Desse modo, podemos entender o objeto a como o resíduo do processo que advém da marca significante que o Outro impõe ao sujeito em sua atribuição simbólica. Essa marca primeva é tão estruturante que é possível situar nessa mesma atribuição simbólica a inscrição do registro pulsional, em que a linguagem opera desnaturalizando o real do organismo, que funcionava sob a égide da necessidade – essa que em um tempo mítico se satisfaria com uma ação e um objeto específico –, e o conduz a funcionar sob a visada do desejo, cuja satisfação se dá no próprio movimento e deslocamento pulsional em torno de um vazio, o oco que o objeto a representa.

A pulsão, portanto, não é algo natural, não se confunde com um suposto registro instintual – este sim do campo da necessidade e do organismo –, e tem sua determinação na inscrição simbólica. Não à toa, a definição freudiana para pulsão é a de um conceito limite entre o psíquico e o somático, situando não apenas que o registro pulsional teria origem nesse entrecampo, mas, sobretudo, que ele opera e media as relações entre esses campos. Um aspecto valioso de pontuarmos também a respeito da pulsão é que ela reescreve a sexualidade do falante sob outros termos, marcando que não há nenhuma determinação biológica em nossa espécie e que tudo o que concerne ao sexual se orienta por uma perda.

Aqui, retomamos os quatro aspectos que Freud (1915) discrimina na atividade pulsional: a fonte (as zonas erógenas); a pressão (a força que viabiliza a atividade pulsional); o objeto (objeto a , segundo a proposição lacaniana); e a meta (a satisfação). A lógica da pulsão impõe que a satisfação não será atingida numa suposta incorporação de algum objeto que teria a pertinência de aplacar a pressão oriunda da zona erógena, mas sim da própria circularidade pela qual a pulsão gira em torno de um eterno vazio, como é possível observar na figura abaixo:

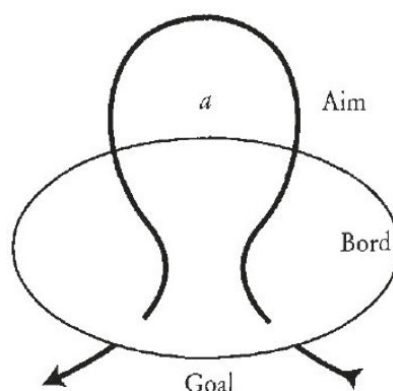


Figura 2 A pulsão parcial e seu circuito, disponível em Lacan (2008), p. 175

Nessa figura, *Bord* significa borda, a zona erógena da qual provém a estimulação pulsional e que mobiliza *Aim*, o trajeto que a pulsão faz com sua força em torno do objeto *a* na eterna circunscrição de um vazio, para que se possa atingir uma satisfação, *Goal*, que acontece pelo próprio movimento de ir e vir da pulsão na circularidade das bordas erógenas.

Quando Lacan, no curso do seu décimo seminário, atribui ao objeto *a* a causa de desejo, é porque é em torno do vazio por ele representado que toda economia pulsional circula, num deslizamento incessante, que configura a possibilidade de afirmarmos que a estrutura do desejo é metonímica. O desejo, portanto, se desloca nessa metonímia inapreensível que o objeto *a* instaura na vida psíquica, em que os objetos concretos são absolutamente indiferentes, cambiáveis, e circulam em torno desse objeto estruturante que é o *a*. Temos, então, quatro nuances para o objeto *a*: o seio, na pulsão oral; as fezes, na pulsão anal; o olhar, na pulsão escópica; e a voz, na pulsão invocante. Quatro objetos perdidos na constituição do sujeito ao campo do Outro, quatro objetos que se estruturam pelo corte que operam no sujeito.

ENTRE EROTISMO E DESEJO, O LEITOR

O livro de Max (1971) inicia com uma epígrafe de Lawrence Durrell em que ele sugere uma equivalência entre o sexo e o déficit: “O sexo = o déficit” (Durrell apud Martins, [1971] 2001, p. 277). Pensar que essa simples frase funciona como a apresentação de *H'era* aos leitores, situando um certo ponto de vista pelo qual os temas ali são abordados, nos direciona a pensar, conforme vimos acima, como o domínio do sexual nos direciona a uma perda, a uma morte, ao impossível de que *não há relação sexual*, que marca o registro real.

Não à toa, *H'era* inaugura na poesia maxiana uma forma particular de abordar a dimensão sexual, confundindo-a com o próprio gesto de escrever. Ou, como diz Nunes (2016): “o sexo investido no verbo” (2016, p. 14). Isso traz a nós o duplo movimento que marca o erotismo segundo a definição de Bataille (1957): se de um lado o plano sexual traz à tona a descontinuidade que nos marca, na íntima ligação que opera com a morte – o déficit –, de outro, o erotismo vem como o esforço de produzir uma continuidade, de transgredir os limites impostos à realidade humana. Bataille diz que o “erotismo [...] é a aprovação da vida até na morte” (Bataille, [1957] 2017, p. 35), nos permitindo localizar que, se o sexual nos impele à morte, o erotismo seria essa invenção, possível apenas ao falante, que insiste na continuidade, que insiste na criação, que inscreve algo de vida: “A poesia conduz ao mesmo ponto que cada forma de erotismo, à indistinção, à confusão dos objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, nos conduz à morte e, pela morte, à continuidade: a poesia é a eternidade” (Bataille, [1957] 2017, p. 48).

É nesse sentido que localizamos a poesia de Max, sobretudo essa produzida a partir de *H'era* (1971), como uma poesia erótica, que permite coabitar ao mesmo tempo os aspectos de vida e morte, a continuidade e a descontinuidade, que advêm do sexual traumático. O poema “X”, que compõe o livro, é especialmente importante para a compreensão dessa questão.

X

A tarde era um problema
(emblema)
a
re
(sol)
VER

O parque

Um violino com seu arco – armava a ponte-pênsil
para o crepúsculo
teias
fibras, fi(m)lamentos
entre
sombras, sabres maduros, árvores
em silêncio.

Idem
a Catedral
de granito, dura
enigmagnetíssima
g'ótica
no meio do parque
OLHO
genitoris ego
cêntrico
ôrgão só ave
e
santo
CANTO
ergo

Imo Lado: panis	!	D'ego lado: pênis
--------------------	---	----------------------

Era
a hora do juízo

Estendido sobre a grama nu o poeta ruminava a sua
semente-alvo
Salvo
(e insolúvel)

Figura 3 Poema X, no livro *H'era* (1971) p. 23

O poema “X” introduz vários aspectos que são importantes para a nossa análise, sobretudo ao delimitar um duplo eixo que opera em caráter pendular entre: “Imo/lado: panis” e “D’ego/lado: pênis”, ou o sacrifício da carne sagrada que a nossa cultura engendra, simbolizada pelo pão imolado, *versus* a violência da castração com o pênis degolado, que situa a impotência da ordem fálica e o impossível do encontro sexual. Ou seja, podemos situar nesse enigmático verso a operação do sujeito que nasce na cultura pela ação da linguagem, essa que lhe outorga uma vida possível apenas por meio do significante, ao mesmo tempo em que lhe presentifica uma perda de gozo, onde podemos situar a morte.

Essa operação pode ser traduzida sob o termo da alienação, em que, ao consentir habitar no registro simbólico, o sujeito se aliena ao significante vindo do campo do Outro, que, entretanto, é incompleto. Mas, ao mesmo tempo em que a alienação aponta para essa promessa de aparição do sujeito na cadeia significante, a cada instante o que ela evidencia é sua desapareição: consentir com a linguagem é consentir com uma perda. A separação, então, viria como a função da liberdade, não uma liberdade absoluta, mas a liberdade de operar com a falta, de poder relativizar aquilo que vem do Outro, de poder obturar nele também uma falta. É nessa posição de liberdade que situamos o trabalho poético, “engajando a falta central em que o sujeito se experimenta como desejo” (Lacan, [1964] 2008, p. 258).

Esse caráter pendular aqui expresso no poema “X” é o ponto de partida para refletirmos sobre alguns aspectos que o livro *H'era* inaugura: a circunscrição de uma poesia erótica; a alienação e a separação; e, sobretudo, a função do objeto *a* e as formas de cerni-lo no trabalho poético. Do ponto de vista

do erotismo, os versos acima nos permitem convocar também a leitura de Barthes (1973), na qual ele marca que um texto é tornado erótico justamente pela fenda que ele abriria entre duas bordas, uma que responde à cultura e outra que apela à morte da linguagem:

Duas margens são traçadas: uma margem sensata, conforme, plagiária (trata-se de copiar a língua em seu estado canônico, tal qual foi fixada pela escola, pelo uso corrente, pela literatura, pela cultura), e *uma outra margem móvel*, vazia (apta a tomar não importa quais contornos) que nunca é mais que o lugar de seu efeito: lá onde se entrevê a morte da linguagem. Essas duas margens, o *compromisso que elas encenam*, são necessárias. Nem a cultura nem a sua destruição são eróticas; é a fenda entre uma e outra que se torna erótica. O prazer do texto é semelhante a esse momento insustentável, impossível, puramente *romanesco*, que o libertino degusta ao termo de uma maquinação ousada mandando cortar a corda que o suspende, no momento em que goza. (Barthes, [1973] 2004, p. 11-12, grifos do autor)².

É nesse trabalho, portanto, de operar na dialética entre uma linguagem nos termos da cultura e outra que a transgride, que aponta para sua ruína, sua morte, que situamos o texto erótico. Falar desse caráter é caro à poesia maxiana porque o poeta é diversas vezes questionado sobre esse aspecto ao longo de sua obra. Na entrevista de 1972, contemporânea, portanto, ao lançamento de *H'era* (1971), o jornalista Lúcio Flávio Pinto questiona como Max explicaria a presença erótica em sua poética quando ele, o poeta, é uma pessoa tão isolada e aquietada, ao que Max responde:

Você fala em poemas eróticos, sei lá se são eróticos. Há palavrões em meus poemas, mas o erotismo entra aí... é difícil explicar, se eu soubesse explicar eu escrevia prosa, não escrevia poemas... mas, o erotismo entra aí não como um assunto, mas para me ajudar, é um meio apenas, como podia ser outra coisa para desenvolver o poema. (Martins, 1972, p. 10)

O curioso da resposta do poeta é justamente o não-saber que lhe é comum, ou seja, há uma crítica que lhe outorga esse lugar, mas, do seu lado, esse fazer nunca é consciente, pensado previamente, elaborado pela via de uma técnica. Assim, os poemas são eróticos não porque há a tematização, a representação ou a encenação do erotismo, mas sim porque há *eros* operando nos meios de escrever e fazer com a poesia. Num limite, apoiados na definição barthesiana – mas também tendo a definição de Bataille como visada –, poderíamos dizer que a poesia de Max é erótica porque ele opera com a *letra*, situando o litoral entre *saber* e *gozo*, essas duas margens tão heterogêneas, mas com as quais o poeta se inventa em sua poesia.

2 Aqui, cabem duas observações importantes. A primeira delas é para marcar que, ao longo de todo o livro *O Prazer do Texto* (1973), Barthes opera ora marcando a oposição entre textos de prazer e textos de gozo, ora fazendo-os convergir em um mesmo texto, que é aquele que dá indícios para o leitor de seu desejo. Seria próprio ao desejo, portanto, esse trabalho duplo que permite coabitar algo da satisfação possível e parcial – que responde ao registro do prazer –, e algo de impossível – que aponta ao gozo. A segunda observação fala da importância de definirmos a ideia de *romanesco*, que é muito cara a Barthes: “o romanesco é um modo de discurso que não é estruturado segundo uma história; um modo de notação, de investimento, de interesse pela realidade cotidiana, pelas pessoas, por tudo que acontece na vida” (Barthes, [1975] 2004, p. 316), ou seja, o romanesco seria formado por pequenos fragmentos cotidianos da vida, que, entretanto, não formam ou constituem um romance, uma narrativa.

Por ora, retomamos a imagem que Barthes (1973) traz sobre o erotismo quando fala do prazer de um texto, pois é justamente na figuração do impossível, no insustentável, que se localiza o erótico, delimitando não o prazer, mas o seu mais além, ou a zona mista entre vida e morte, continuidade e descontinuidade, ou a eternidade do instante onde “o libertino degusta ao termo de uma maquinação ousada mandando cortar a corda que o suspende, no momento em que goza” (Barthes, [1973] 2004, p. 12). Assim, se com Bataille o erotismo na poesia apontava para o eterno, em Barthes ela aponta para essa imagem no qual o gozo se prolonga por sua conexão com a morte. Se retomarmos o poema *X*, de *H'era* (1971), vemos que a imagem construída por Max, no oscilar entre os eixos do “Imo/ lado: panis” e do “D’ego/ lado: pênis”, é a de um juízo final: “Era/ a hora do Juízo/ Estendido sobre a grama nu o poeta ruminava a sua/ semente-alvo. / Salvo/ (e insolúvel)”.

Um poeta nu, julgado, salvo e insolúvel. Ou seja, inocentá-lo em seu julgamento não resolve o seu crime, o seu pecado, a transgressão que ele impõe à ordem comum da linguagem, a obscenidade que ele inscreve pelos palavrões que despeja em seu texto, pelo gesto de ferir o caráter normal do discurso. Se, no poema “Koan”, no gesto de cavar, lavrar as terras da linguagem, abrir seus fossos, o poeta fode-a – que etimologicamente significa cavar, escavar, mas no uso popular é sinônimo de cópula: “Cavo esta terra – busco num fosso/ FODO-A!”; aqui ele permanece ruminando a sua “semente-alvo”, essa coisa que ao mesmo tempo é a origem e o fim de seu fazer com as palavras, “o sêmen da linguagem”, conforme Max chama no poema *Travessia – 2* (1971), e que ao mesmo tempo representa o gérmen de uma vida e o produto de uma ejaculação que se esvai. Se o libertino solicita o corte da corda que o suspende no momento em que goza, como se fosse preferível encarar a morte e usufruir o máximo de seu gozo em contrapartida ao encontro de uma homeostase ao fim, ao poeta não seria dada a mesma chance. Porque ele é absolvido, permanece sempre insolúvel e impelido a retomar o esforço de tratar esse aspecto intratável que a língua engendra no sujeito.

Mas as formas de tratar vão muito além da mera imagem que o poeta descreve – mesmo sem descrever. Podemos pensar o poema “X” a partir do recurso à visualidade, inaugurado aqui em *H'era* (1971), e que nos ensina também sobre as formas de operar com o objeto *a* no encontro com sua marca real no poema, que circunscreve aquilo que sobra, que fica como resto da operação significativa e que é irreduzível ao trabalho do simbólico com as palavras. O trabalho com o objeto *a* teria, portanto, a finalidade de tornar possível o encontro com o real. Na poesia de Max ele aparece especialmente a partir de duas pulsões: a escópica, cujo objeto é o olhar – e que nos ocuparemos de esmiuçar –, e a invocante, cujo objeto é a voz, apontando ao ritmo que sussurra em seus versos.

Na primeira, é possível perceber como a espacialização do poema propicia efeitos de não-sentido, produzindo uma indecisão entre leitura e não-leitura, na medida em que, em prol da visualidade, as palavras são fragmentadas, com o uso combinado entre maiúsculas e minúsculas, o recorte que os parênteses introduzem, a quebra no fluxo contínuo do verso, da compreensão e dos significantes, que são experimentados e desmembrados até seus últimos fragmentos: “a/ re/ (sol)/ VER”. É possível perceber também que a espacialização cria, no gesto de esfacelamento do poema como artifício de leitura, a imagem de uma cruz invertida, que se relaciona com o tema do juízo final, mas que evidencia em seu centro, no local onde numa cruz se localizaria o encontro entre a linha vertical e a horizontal –

ou a cabeça de Jesus Cristo crucificado –, um vazio ocupado apenas por uma exclamação “!”. Estamos diante da função da mancha que o objeto *a*, pelo olhar, introduz.

Lacan, em 1964, no curso do seminário 11, nos mostra como a mancha se apreende como a *tiquê* da função escópica: “Tento aqui sacar como a *tiquê* é representada na tomada visual. Mostrarei que é ao nível que chamo de *mancha* que se encontra o ponto *tíquico* da função escópica.” (Lacan, [1964] 2008, p. 81). Sob o termo *tiquê*, definimos o encontro com o real circunscrito pelo objeto *a*, esse que entra na economia pulsional e aponta para aquilo que é irreduzível ao aparato simbólico, produzindo efeitos.

Sobre esse efeito, recuperamos o que Roland Barthes, no seu ensaio sobre a fotografia chamado *A câmara Clara* (1980), chamou de *punctum*, sinalizando que a experiência de contemplação de uma foto mobiliza dois campos distintos: aquele da representação, da harmonia, da cultura – o *studium* –, e um outro que aparece sempre ao acaso e produz uma ferida naquele que vê: “Pois o *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)” (Barthes, [1980] 2018, p. 29).

É justamente esse efeito que a mancha promove, o de ferir o sujeito que contempla, de pungi-lo, picá-lo, e que nos interessa pensar aqui como a *tiquê* enquanto encontro com o objeto olhar. O intrigante desse encontro é que ele revira a possibilidade de representação do sujeito pela obra, pela foto e, aqui, no caso, pelo poema. Ou seja, o que a *tiquê* subverte é a representação semântica do objeto artístico que revela, em última instância, esse ponto excluído da captura significante, ponto cego, que expõe os limites da representação, evidenciando aquilo que escapa à apreensão da linguagem e o vazio estrutural que condena o sujeito a sempre deslizar entre os significantes de uma cadeia. Lacan (1964) pontua, a respeito de uma anedota sobre olhar um objeto e ser olhado: “era eu a mancha no quadro” (Lacan, [1964] 2008, p. 97). Isso nos permite pensar que esse efeito de mancha, de *punctum* – e a *tiquê* –, é desconcertante exatamente porque coloca o sujeito naquela posição de resto, alheio, portanto, à representação.

Se retomamos o poema “X” (1971) – e é curioso pensar inclusive como esse *X* no título vem nomear o sem-nome do encontro com o real –, vemos o jogo que Max cria entre o exibicionismo de um poeta nu, estendido sobre a grama e ruminando, insolúvel, em seu juízo final, e o posicionamento do leitor como *voyeur*, aquele que olha a cena e depara-se com o vazio ali instalado. Esta não é a única vez em que Max faz esse jogo, trabalhando o circuito pulsional do olhar, pois no mesmo livro o poema “O animal sorri” (1971) traça caminho semelhante. Podemos observar um trecho abaixo:

O animal sorri

[...]

(Virás à jaula
deste animal remanescente
do fogo e do Dilúvio?
atraído
oco
ex-
posto em praça pública
para os olhos
das crianças, dos fotógrafos?
EU-COBERTO-DE-PELOS: virás me ver
atrás das grades?)

Figura 4 Trecho do poema O animal sorri, em H'era (1971)

Aqui, em “O animal sorri” (1971), fica mais evidente que o poeta constrói o poema em torno do *ser olhado*, de oferecer-se como objeto ao leitor – um estranho objeto, diga-se de passagem, pois trata-se do bizarro de um animal remanescente do fim dos tempos, sobrevivente da destruição do fogo e do dilúvio, e agora oco, vazio, exposto em praça pública para a contemplação alheia. Esse poema, em conjunto com “X”, e a forma como eles trabalham o olhar, convocando o leitor para o centro do poema na condição de *voyeur*, nos conduzem a retomar o texto de 1915, *A pulsão e seus destinos*, no qual Freud define o circuito pulsional enquanto condição para satisfação da pulsão. Nesse texto, a investigação freudiana o permite decalcar quatro destinos para a pulsão: 1) a transformação em seu contrário, que diz respeito à transformação da meta pulsional e privilegia dois pares – sadismo-masochismo e exibicionismo-voyeurismo; 2) o redirecionamento contra a própria pessoa; 3) o recalque; 4) e a sublimação. É ao exemplificar como se desenrola a satisfação da pulsão nos pares citados no primeiro destino que Freud introduz uma circularidade observada em três tempos.

A respeito do primeiro par, Freud fala da transformação da atividade em passividade: em um primeiro momento, prevalece o sadismo enquanto prática violenta e de exercício de poder sobre uma pessoa, que é tratada como objeto – estamos no plano da atividade; num segundo momento, ocorre o abandono desse objeto, que é substituído pelo próprio sujeito, com a consequente transformação da atividade em passividade; e, em seguida, no terceiro momento, dá-se a busca por outra pessoa, mas, devido à mudança anterior de atividade para passividade, é ela quem assumirá o papel ativo, enquanto o sujeito assume o papel de objeto passivo e oferece-se para esse outro. Em relação ao último par e à pulsão escópica, Freud detalha:

Resultados um pouco diferentes e mais simples se obtêm quando se investiga outro par de opostos, as pulsões que tem como meta o ato de ficar olhando e o de se mostrar (*voyeur* e exibicionista na linguagem das perversões). Aqui também podem ser consideradas as mesmas etapas que encontramos no caso anterior: a) o ato de ficar olhando como *atividade* voltada para um objeto estranho; b) a renúncia ao objeto, a reorientação da pulsão de olhar agora voltada em direção a uma parte do próprio corpo e, com isso, a transformação da atividade em passividade e a escolha de uma nova meta: ser olhado; c) a introdução de um novo sujeito, ao qual nos mostramos para ser contemplado por ele. (Freud, [1915] 2004, p. 154)

Ora, esse excerto freudiano deixa claro que o circuito de uma pulsão só se estabelece por completo após a passagem por esses três tempos: o ativo, o passivo e o reflexivo, que seria esse de oferecer-se a, com a introdução de um outro. Ao retomarmos os poemas “X” e “O animal sorri”, de *Hera* (1971), vemos que há o tempo todo um jogo com o leitor, no qual o poeta o conduz a ser esse novo sujeito que entra no circuito da pulsão escópica, aturdido pelo encontro com o objeto *a* e, portanto, inserido na cena desejante.

CONCLUSÃO

Vimos anteriormente que a satisfação da pulsão não se engendra no encontro com um objeto, ou com uma finalidade específica, mas justamente no retorno ao próprio circuito, em cujo vaivém circula um objeto perdido, o objeto *a*. Logo, todo esse jogo entre atividade, passividade e a convocação de um outro a quem o sujeito oferece-se ali, tem como eixo a circularidade do objeto *a* e da composição desejante.

Com isso, o que almejamos demonstrar é que Max Martins opera na cena de seu texto, com todo o movimento em torno do objeto *a*, introduzindo um outro, o leitor, que aqui ocupa a posição de *voyeur*. Lacan nos diz: “O olhar é esse objeto perdido, e repentinamente reencontrado [...] O que ele procura ver, saibam bem disso, é o objeto enquanto ausência. O que o *voyeur* procura e acha é apenas uma sombra, uma sombra por detrás da cortina.” (Lacan, [1964] 2008, p. 179).

O fato é que, ao introduzir essa dinâmica em seus poemas, Max põe em funcionamento não apenas a economia desejante, essa que supõe o desejo do Outro e fisga o leitor para seu texto, mas, ao mesmo tempo, promove o encontro com a falta, aqui aludida pelo olhar: “O que se olha é aquilo que não se pode ver.” (*ibidem*). É o objeto *a*, portanto, enquanto grão de real inscrito no poema, que permite ao poeta convocar o leitor à posição de espectador desejante, não para a simples contemplação de um objeto que se oferece para a representação, mas, ao contrário, para produzir seu desconcerto, para pungi-lo, na experimentação desse objeto que falta: ali, exposto em praça pública, o animal que sorri e pousa por detrás das grades para as crianças e os fotógrafos, coberto de pelos, está oco – os pelos escondem o nada.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris: Éditions du seuil, 1973.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Ginsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008 [1973].
- BARTHES, Roland. *O grão da voz*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. 7ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018 [1980].
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017 [1957].
- BRODSKY, Graciela. *Short story: os princípios do ato analítico*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2004.

FREUD, Sigmund. *Pulsões e destinos da Pulsão*. In: Escritos sobre a psicologia do inconsciente I. Trad. Luiz Alberto Hanns. Rio de Janeiro, Imago, 2014 [1915].

LACAN, Jacques. *O seminário 10, A angústia*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2005 [1962-1963].

LACAN, Jacques. *O seminário 11, Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008 [1964].

LACAN, Jacques. *O seminário 23, O sinthoma*. Trad. Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Zahar, 2007 [1975-1976].

MARTINS, Max. *Vale a pena ser poeta?* [entrevista concedida a] Lúcio Flávio Pinto. Jornal A Província do Pará, Belém, 07 de maio de 1972.

MARTINS, Max. *H'era*. Belém: ed.ufpa, 2016 [1971].

MARTINS, Max. *Poemas reunidos, 1952-2001*. Belém: EDUFPA, 2001.

NUNES, Benedito. *Max Martins, Mestre-Aprendiz* in: MARTINS, Max. *Poemas reunidos 1952-2001*. Belém: Edufpa, 2001.

NUNES, Benedito. *H'era: prefácio* in: MARTINS, Max. *H'era*. Belém: ed.ufpa, 2016 [1971].

NUNES, Benedito. *Discurso para a sessão comemorativa do título de Doutor Honoris Causa ao poeta Max Martins* in: NUNES, Benedito. *Do marajó ao arquivo: breve panorama da cultura no Pará*. Org: Victor Pinheiro. Belém: Secult, Ed. Ufpa, 2012.

PINTO, Elias Ribeiro. *As antenas do poeta: entrevista com Max Martins* in: MARTINS, Max. *O estranho*. Belém: ed.ufpa, 2015 [1990].

Submissão em: 27/02/2025

Accite em: 08/05/2025

CORTAR, CORTAR-SE: ESCREVER O GOZO

CUTTING, CUTTING ONESELF: WRITING THE ENJOYMENT

Jonas Samudio

Universidade Federal de Minas Gerais

alfjonasss@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0002-6766-0973>

RESUMO: No ensaio, partimos da figura *um corp'à'screver*, de Maria Gabriela Llansol, para ler os corpos escritos das místicas Santa Verônica Giuliani e Santa Maria Margarida Alacoque. Teremos, como referência, além das autoras citadas, recorreremos a Lucia Castello Branco, Roland Barthes, Gerard Pommier, Martin Heidegger, Jacques Lacan, Michel de Certeau, Severo Sarduy, dentre outros. Objetivamos propor um pensamento acerca da escrita literária e da escrita mística que, a partir na dimensão do gozo, tem lugar corpóreo e se dá como o trabalho de contornar, por vezes de forma literal, as letras, ainda sobre o corpo, demarcando-o em sua singularidade.

PALAVRAS-CHAVE: Escrita; Gozo; Mística; Corpo.

ABSTRACT: In this essay, we start from the figure of a corp'a'screver, by Maria Gabriela Llansol, for reading the written bodies of the mystics Saint Veronica Giuliani and Saint Maria Margarida Alacoque. In addition to mentioned authors, we will also use Lucia Castello Branco, Roland Barthes, Gerard Pommier, Martin Heidegger, Jacques Lacan, Michel de Certeau, Severo Sarduy, among others, as references. We aim to propose a thought about literary writing and mystical writing that, from the dimension of enjoyment, takes place in the body and occurs as the work of outlining, sometimes literally, the letters, still on the body, demarcating it in its singularity.

KEYWORDS: Writing; Enjoyment; Mysticism; Body.

O texto escreve, escrevendo-se sob o nome de um excesso e de uma falta, tal qual o amor, no mito, que se desenha sobre o gozo – “querer escrever o amor é enfrentar a *desordem* da linguagem: essa região tumultuada onde a linguagem é ao mesmo tempo *demais* e *demasiadamente pouca*, excessiva e pobre” (Barthes, 1989, p. 93, destaques no original) –, sob algumas palavras, significantes de uma ausência, de um endereçamento, de uma partida, de um desejo de benção e, também, de uma negação;¹ palavra que avança sobre o corpo, nele escrevendo e escrevendo-se, como um vazio escavado na carne, sob o qual se dobra o corpo – “saber que a escritura não compensa nada, não sublima nada, que ela está precisamente *aí onde você não está* – é o começo da escritura” (Barthes, 1989, p. 93, destaques no original); diante do ausente, a escrita como endereçamento, o corpo como testemunha.

Nomeamos tal gozo como *a mais*, também *Deus*: escrito nas ínfimas linhas do caderno, corpo que suporta os traços, sempre em partida e chegada, ausente, distante e próximo, tão próximo que atravessa o corpo, frágil e singular, daquelas que o experimentam; pois o sujeito da mística, ao menos dessa de que nos ocupamos, tanto quanto o da escrita, é sempre feminino – “é na medida em que seu gozo é

¹ O texto é reformulado a partir de nossa tese de doutorado, defendida em 2019, no POSLIT-UFMG, intitulada: “*há deus*: a escrita do insondável em Maria Gabriela Llansol”.

radicalmente Outro que a mulher tem mais relação com Deus” (Lacan, 2008, p. 89). Aquelas que se submetem a esse padecimento, pois “é na relação com o próprio Deus que um martírio, que é também fonte de alegria, faz a sua demonstração” (Pommier, 1991, p. 64) que dão a ver que:

A carne sofre porque advém ao lugar de um vazio. Nome dos Nomes, furo que não é nome algum, Deus eleva a sua altura um corpo talvez martirizado, mas que espera igualar-se à vacância divina na proporção de seu sofrimento. [...] o sofrimento é [uma] presença, gozo do puro significante da ausência em cujo fogo o corpo se submete à transverberação (Pommier, 1991, p. 66).

Com o *a mais*, a palavra *Deus*, e o texto, somos colocados na convivência da experiência mística como uma experiência, ou realização, de linguagem que aponta para o seu limite, para um *a mais* e além que tenta, nela, marcar-se, ainda que como a impossibilidade de elaborar um discurso articulado. Ao mesmo tempo, tal experiência toma corpo no corpo daquela que a vivenciou e que, talvez por isso, por ter lugar no real do corpo, o *a mais*, o além, é situado como aquilo que, incessantemente, avança, faz contorno no contorno da carne. Dá-lhe traços que se abrem às significações. Ainda que recortados no vazio do sentido – aqui, excesso e falta convergem para o ponto rubro da interrogação sobre o sentido, seta que o aponta ao infinito. Nisso, investe na busca de linguagem e na doação de afeto como a concomitância entre júbilo e sofrimento do êxtase que, como evento do ser arrancado de si, no corpo, nele continua como eco de uma passagem de fulgor: lastro contínuo de um fora que avança e recorta a carne como um corpo. Matéria dotada de singularidade e de diferença:

Sou eu Teresa que sofre? Se escrevesse,
escreveria que o divino nasce de nós, comendo-nos a carne. De outro modo, como poderia o
nosso fulgor ficar na memória dos humanos? a carne
a depurar é inesgotável (Llansol, 1998, p. 57-58).

Deus, nascendo do corpo e comungando da carne, testemunha: na carne, há um *a mais* inesgotável; uma experiência costumeira no gozo, sua dimensão de “mais, ainda” (conforme o *Seminário 20*, de Jacques Lacan, que se volta à dimensão do gozo feminino), de insatisfação aberta pela via, por vezes, de uma voracidade, de um “comendo”, arremessada contra uma entrega, “-nos a carne”. Uma depuração, experiência de padecimento; talvez, “a depurar” trata, nessa relação manducativa do divino, de uma experiência entre o escrever e o corpo como um suspender para diferenciar – “Deus eleva a sua altura um corpo” (Pommier, 1991, p. 66) –, talvez para dispô-lo a um corte, um traço, um salto, “o ressaltado de uma frase” (Llansol, 2002, p. 234), uma subtração na superfície do corpo – matéria e língua.

Uma forma de padecer o que, contínua, delicada e violentamente, não cessa de tomar lugar, um lugar próprio, e desdobrar o espaço, no caderno e em suas páginas, rompendo o medo e irradiando o fulgor de uma memória:

Há, pela última vez o digo, três coisas que metem medo. A terceira é um corp’a’screver. Só os que passam por lá, sabem o que isso é. E que isso justamente a ninguém interessa.

O falar e negociar o produzir e explorar constroem, com efeito, os acontecimentos do Poder. O escrever acompanha a densidade da Restante Vida, da Outra Forma de Corpo, que, aqui vos deixo qual é: a Paisagem.

Escrever vislumbra, não presta para consignar. Escrever, como neste livro, leva fatalmente o Poder à perda de memória.

E sabe-se lá o que é um Corpo Cem Memórias de Paisagem (Llansol, 1999, p. 9-10, destaques no original).

Memória de paisagem, um corpo: *um corp'a'screver*. Entre corpo e escrever, a subtração das letras “em que a concisão e o essencial estão ali reunidos. Por isso, cabe, mais uma vez, pensarmos na letra como o operador resultante dessa subtração em que, na concisão de um algarismo, escrevem-se a literatura e a vida” (Castello Branco, 2011, p. 61). Subtraídas, as vogais, de corpo, o “o”, imagem e grafia de um “furo”: “O, supremo Clarim, fonte de estridências estranhas,/ Silêncios atravessados por Mundos e por Anjos/– O o Ômega, raio violeta dos Sete Olhos Videntes!”. Furo ao final da vidência, visão não-visão; de escrever, o “e”, imagem e grafia de um furo alinhavado, “E, inocência de vapores e tendas, /Feras-lanças dos glaciares, reis alvos, tremer de umbelas” (Rimbaud, 1998, p. 205). Desejo de uma volta e de um laço.

Letras que se fazem de linhas tracejadas, subtraídas e condensadas em outra relação, pois “tracejar era a linha coerente que seguia/ A linha quebrada. A linha contínua. Linha cosida à máquina, que era um dos pertences da Casa. A linha decorrente. Nenhuma intrometida. Nenhuma incorruptível” (Llansol, 2007, p. 150). O corpo e o escrever adensados e vislumbrados, não consignados, um vislumbre nos apóstrofes, pequenas linhas tracejadas e depuradas, um bordado exterior ao “a”: direção e desvio. Uma auréola, excesso e fulgor, aberta a marcar de distância e proximidade, o centro carnal dessa relação, desenhando, como num corpo, o ponto em que se dobra: “O homem inclina-se sobre a jovem e, antecipando-se-lhe, o texto desliza pelo corpo deitado e nu, e vai rodear de uma auréola a vagina desse corpo” (Llansol, 1994b, p. 15). A auréola, fenômeno “relativo ao corpo, o qual é denominado pelos autores também como irradiação luminosa, irradiações, luzes, esplendor” (Schiavone, 2003, p. 131), apóstrofo, o “sinal diacrítico em forma de vírgula elevada ou reto (’), que indica a supressão de letra (ger. vogal) ou som” (Aulete, [s/d]): no ponto em que o corpo e o escrever se encontram, traceja-se a auréola do fulgor de um sexo, ainda que como pergunta:

[...] e pergunto ao texto

141. “Eu sou o teu sexo, como?”
e nele escrevo (Llansol, 1988, p. 65).

E, ao modo de um ensaio de resposta para esse “como?”, podemos responder: ser o sexo do texto em uma letra. Como o “a”, entre *corp’* e *’screver*, é um ponto exterior do encontro, a parte fora, *a mais* e além. Furo bordado pelos traços de uma auréola suspensa. Na continuidade entre o *corp’* e o *’screver*, o vazio bordado pela primeira letra do alfabeto, aquela que abre o abecedário, e que também o faz no corpo da coisa: “um jarro é formado pelo som do jarro, mas eu vejo a palavra jarro que tem o seu

bojo no **a**” (Llansol, 2011a, p. 123, destaque no original). Bojo da letra, na letra do bojo, significação de receptáculo, vazio disposto a receber para doar – “O ser coisa do receptáculo não reside, de forma alguma, na matéria, de que consta, mas no vazio, que recebe” (Heidegger, 2002, p. 147). O “a” recebendo, pois, um vazio que o aborda pela escrita, um *corp’a’screver*. Um dom, uma graça.

Alinhavo, bordadura, “linha cosida”, o “a”, em *um corp’a’screver*, adensa o fulgor gráfico de um gesto, o de *’screver*, deslizando o texto pelo *corp’*nu, o sexo aberto escrito na página, como transverberação e santidade. Assim, aproxima-se do “a” de *a-deus*: letra que escreve uma ausência, um endereçamento, uma partida, um desejo de benção, uma negação e, também, a dedicação, ao outro amado, de um sexo, entre ausência e presença, escrito. Assinatura de um envio; talvez, a letra como um sexo da escrita: o vazio do texto circundado pela auréola do traço que recebe para o abordar:

E o que borda a letra? A letra borda justamente o furo [...] Em certa medida, a letra funcionaria, portanto, como uma sutura do buraco, ao mesmo tempo que, ao suturá-lo, marca uma inscrição, um traço, como um “grampo no próprio lugar em que o afastamento se produziu” (LECLAIRE, As palavras do psicótico, p. 136). É a letra, portanto, o ponto que marca a *diferença* entre a palavra e a coisa ou, no dizer de Serge Leclaire, a diferença erógena propriamente dita (Castello Branco, 2000, p. 23).

A “diferença erógena propriamente dita”: a letra *’a*’ como instância erótica, ao mesmo tempo que diferencia *corp’* e *’screver*, no exato ponto da subtração, indica a possibilidade de um encontro. Diferenças, distância, singularidades, subtração: a escrita como auréola de uma santidade de letras que, aqui, é literal e litoral entre o irrecíproco – pois, entre *corp’* e *’screver*, não há reciprocidade – e uma troca – *um corp’a’screver* escreve já uma outra forma de corpo, a paisagem. Deserto em suas imagens.

Outro corpo, e o corpo como paisagem, literal e litoral, ao pé da letra:

[...] será que a letra não é o literal a ser fundado no litoral? Porque este é diferente de uma fronteira [...] O litoral é aquilo que instaura um domínio inteiro como formando uma outra fronteira, se vocês quiserem, mas justamente por eles não terem absolutamente nada em comum, nem mesmo uma relação recíproca.

Não é a letra propriamente o litoral? [...] Entre o gozo e o saber, a letra constituiria o litoral (Lacan, 2009, p. 109-110).

Dois domínios incomuns, feitos de matéria diversa: franjas. A carne se faz um corpo, recortada num gesto anterior, o *’screver*, o *’a*’, na dobra, faz corpo e sexo na subtração e ruptura reveladas pela sutura do gesto: “a letra que constitui rasura distingue-se por ser ruptura” (Lacan, 2009, p. 114); letra como litoral e literal entre espaços diferentes, cujo toque sempre está de partida, em negação e erótica. Diante dos olhos, ilegíveis e cujo sentido se vislumbra, os traços:

Entre as nuvens, o escoamento das águas, único traço a aparecer, por operar ali ainda mais do que indicando o relevo nessa latitude, naquilo que é chamado de planície siberiana, uma

planície realmente desolada, no sentido próprio, de qualquer vegetação, a não ser por reflexos, reflexos desse escoamento (Lacan, 2009, p. 113).

Caligrafar a letra é construir vazio no corpo, aquilo a se *'screver*, como corpos de vazio. Ponto de vazão para o *a mais* e além de que padece o corpo. Certas experiências de escrita: criação de um vazio a partir do exterior que lhe concerne:

A escrita traça, mas não deixa traço, assim não autoriza o remonte, a partir de algum vestígio ou signo, de nada além dela própria como (pura) exterioridade e como tal jamais dada ou se constituindo ou se reunindo em relação de unificação com uma presença (por ver, ouvir) ou a totalidade da presença ou o Único, presente-ausente (Blanchot, 2010, p. 206).

Podemos escrever, pois, o *'a* de *corp'a'screver*, como um modo de destinar-lhe a dedicação de um sexo esvaziado a se escrever no corpo que sutura, subtrai e faz inscrição. Como um “ponto de letra”, “ponto de furo, [para] onde toda significação escoar” e para onde “convergem também todas as significações possíveis (e impossíveis), todas as linhas mestras, como no ponto de fuga” (Llansol, 2000, p. 28). “Ponto de letra” que, corporal e carnalmente, na singularidade e na matéria, opera subtraindo em adensamento. Memória do fulgor a uma dimensão atômica e mínima (Castello Branco, 2011, p. 37), o que revela o corpo em sua relação com o escrever:

Trazer o corpo para a cena da escrita, o dela e o do outro, é tomar a sério aquilo que lhe é dado e posto ao alcance. Ao dizer eu sou um *corp'a'screver*, Llansol estabelece uma junção entre eu e corpo. O eu, sem a consistência da identidade, é o *corp'a'screver*, corpo sendo feito pela escrita, ao mesmo tempo em que se torna causa da mesma. A escrita, essa no infinitivo do verbo escrever, é sua causa, seu nome, seu verbo (Paula, 2016, p. 180).

Causa, nome, verbo, a escrita do *corp'a'screver*. Se a letra *'a*, objeto-falta, causa a escrita, demarcando tal relação no traço sem traço anterior sobre a página, o *corp'* e o *'screver* padecem de sua presença. Como nome, como verbo, a figura contorna e vislumbra uma relação a mais, ainda, entre a matéria da escrita, o ponto de letra traçada e a matéria do corpo, carne inesgotável. Com o verbo, o “a”, “antes de infinitivo, atribui-lhe valor de gerúndio [...] Liga a um infinitivo verbos que indicam causa, início, reinício, duração, continuação ou termo de um movimento, ou que reafirmam a ideia contida no verbo principal” (Aulete, [s/d]). Tais sentidos: o valor de uma forma nominal do verbo que indica um acontecimento que não se conclui, mas continua, incessantemente, direcionado ao futuro, destinado ao movimento, afirmando que algo, ainda, está por se *'screver*, está a ser escrito: começado, não concluído, ainda se dando, residindo na impossibilidade que comove à invenção e impede a identificação da escrita a um produto. Ao lado disso, como nome, de “corpo a” a *corp'a*, dá-se uma intensificação, uma hesitação; há uma pergunta que, continuamente, se escreve ao redor deste *corp'a*: o que o *corp'a*?

Por certo, o *'a* afirma um arremesso do *corp'* no infinito do *'screver*, do “perseverar nessa escrita, no infinito do verbo que é também o infinito da literatura” (Castello Branco, 2011, p. 79). Isso também

nos indica, ao lado do padecer uma missão, o perseverar na sua incompletude. Nesse lastro, se descobre, pois, que a letra “se reporta ao escrito e ao que há de mais fundamental no escrito, em sua redução ao puro traço, à pura inscrição, à sulcagem da superfície/corpo sobre a qual se escreve e inscreve um sujeito” (Castello Branco, 2000, p. 23). Escrever a letra continua, assim, como evento de puro traço, sulcagem no corpo sempre se dando, dirigido à escrição de algo que, sempre escapando ao *corp*, é o inescapável do próprio gesto e do próprio corte – “Esse *a mais*, prestem atenção, guardem-se de tomar seus ecos depressa demais. Não posso designá-lo melhor nem de outro modo porque é preciso que eu faça um corte, e que eu vá depressa” (Lacan, 2008, p. 80, destaques no original): *a mais* e além, fazer corte, avançar.

Um corp à'screver dirigido à experiência mística, tal como aqui tomamos, em sua dimensão de língua e de corpo frente a um *a mais* e além, tal que pode ser, assim, escrita: “Agora essa Alma caiu e chegou à compreensão do *mais*; de fato, mas somente no sentido em que ela não compreende nada sobre Deus, em comparação ao todo dele” (Porete, 2008, p. 96, destaque nosso); a respeito dessa discrepância, para a qual o *a mais* aponta, entre gozo e saber, destacamos que o primeiro, no caso da mística, não necessariamente vem acompanhado pelo segundo; antes, se há um saber da mística, ele é, talvez, não o que se busca pela experiência, mas um efeito de sua passagem: “Há um gozo dela, desse *ela* que não existe e não significa nada. Há um gozo dela sobre o qual talvez ela mesma não saiba nada a não ser que o experimenta. Isto ela sabe” (Lacan, 2008, p. 80). E se, no corpo, “eles experimentam a ideia de que deve haver um gozo que esteja mais além. É isto que chamamos os místicos” (2008, p. 82), podemos, por certo, afirmar que a verdade da experiência mística está na sua própria experiência: “ela está gozando, não há dúvida. E do que é que ela goza? É claro que o testemunho essencial dos místicos é justamente o de dizer que eles o experimentam, mas não sabem nada dele” (2008, p. 82). Ponto em que essa dúvida não há: um gozo em um corpo que o experimenta. Quiçá o escreve, ainda no corpo.

Experiência de um gozo que não se desdobra em saber, pois “entre centro e ausência, saber e gozo, há litoral” (Lacan, 2009, p. 113) e se institui como um “ponto de letra” mística: o gozo como seu próprio saber, a experiência como sua única autoridade (cf. Bataille, 2016, p. 36). Letra com que o *a mais*, ou *Deus*, escreve, pela pena da mística, por aquilo que ela, e nela, pena. Seu santo gesto de se dirigir, destinar, apontar, bendizer e distanciar-se do *a mais*, do além. E escrevê-lo como o Santo Nome: “o fato de que Deus se expresse o faz nomeável e acessível, e igualmente revela seu ser incomparável e sua inacessibilidade. Manifesta seu nome, mas somente como santo” (Marion, 1999, p. 143). Tracejar as letras da palavra *Deus* como santo, como um sexo para ele ofertado na distância percorrida entre o corpo e a carne, no desejo de escrita; talvez esse seja o desejo de escritora de tais mulheres:

A mulher revive seu desejo de tentar se transformar em escritora. Primeiro, escreve no papel com uma máquina de escrever, mas se decepciona com o resultado. Começa, então, a escrever no próprio corpo. Inclinando-se de bruços sobre a cadeira, escreve nos próprios joelhos, nas coxas, na barriga, no antebraço esquerdo e nas costas de sua mão esquerda. Em razão dessa singular posição para escrever, quando se levanta vê que toda a escrita fica de cabeça para baixo. As tentativas de se tornar uma escritora são inúteis. Ela tem pouca inspiração para escrever em si mesma.

Prepara-se, então, para tentar escrever em seus amantes, retribuir a eles os escritos que nela fizeram. Ela não se sente confiante para escrever na pele de seus amantes japoneses, mas aprende a escrever em seus parceiros europeus. Escreve em japonês caligráfico, de modo que seus amantes europeus não entendam o que escreve. Ela escreve melhor em seus clientes mais velhos: senhores inofensivos e benevolentes que lembram seu pai (Greenway, 2016, p. 86).

Diante do próprio corpo, debruçar-se e escrever o que, nele e entre falta e excesso, o que vem do outro. O corpo no corpo outro que lhe toca, o corpo pulsional que se faz letra sobre o suporte da carne. Escrever no outro, talvez, no próprio corpo, escrevendo-o como um outro suporte ofertado. Dar-se para que o tracejar do outro ganhe corpo:

Hadewijch em si:

Sou com tempo, o que fora dele sou, aqui dada ao prazer do amado
de se amar. Sua paixão e meu lugar, vivo
para que Ele saiba que a minha existência nada acrescenta à sua
exceto que sabê-lo é o nada que assim lhe ofereço.
No meu corpo, poderás ser Homem.
Põe Ele a sua mão na dor, nesta chaga que n'Ele se abriu, que chama *eue* que eu deixo em vida.
Vejo assim que o amor
é a causa que tudo ex-tasia, e ser outra que sou
permanecendo a mesma, em mim que não vejo, mas me vê
metamorfoseada d'Ele nisto, insto em mim é *eu* que lhe ofereço efeito e tempo. Eu sou quem
oferece nada, a mim que não era esta, antes da experiência de Este. Um amor assim tão percep-
tivo, tão necessitado de se olhar corpo ou causa, mostra o amante na luz crua do amado.
E vê-se que vejo que o amor não é ocioso; de tal modo activo que se confunde com a acção,
assim tão anónimo que o tratam como se pobre fosse,
tão esplendorosa que me julgam cortesã: assim quis o amor ser visto, como ele a si próprio se
vê (Llansol, 2011b, p.83).

“No meu corpo, poderás ser Homem”; “aqui dada ao prazer do amado, de se amar”; uma existência que acrescenta, à do amado, nada, o “eu”, chaga nele aberta sangrando nela, a oferta de um corpo, “ou causa”, na luz crua, viva carne dos enamorados. Na metamorfose em que amante e amada estão juntos – “Oh! noite que juntaste/ Amado com Amada/ Amada já no Amado transformada!” (Cruz, 1960, p. 290) –, o anônimo e o esplendor, outro nome de auréola, os resplendores, deslizam sobre um texto pobre e cortesã. Potente padecimento, a ponto de, nesta forma de gozo, nesse corpo escrito, a mística se constituir por atos para receber o silêncio da palavra que tudo diria (cf. Pommier, 1991, p. 70). Um ato entre a pobreza do gesto e a exuberância da cortesã, desde “o esboço antiquíssimo de dar-se em sacrifício” (Llansol, 1998, p. 30). Cortesã que, entre a impossibilidade de falar e a de calar, escreve, unida à exigência de falar e de calar, entre impossibilidade e exigência – ainda que na literalidade do próprio corpo.

Nessa experiência, *Deus* parece mostrar que, no padecimento do corpo, se instaura, a um só tempo, a ausência do nome e o *a mais* e o além do desejo de nomear:

O momento extático, o vazio do Nome, o gozo ao qual ele atira o corpo estão unidos ao afluxo de vocábulos e sua construção num amor racional. Quando a alma está assentada na vacância de Deus, ela está nesse lugar de plenitude onde o Outro divino goza. Mas, por estar no lugar mesmo dessa vacuidade, do Nome perfeito que falta para que os nomes formem um todo, por preencher esse furo, aproxima-se de um nada. Assim, a plenitude e a vacuidade, o tudo e o nada, não forma um par de opostos, mas exprimem um só e mesmo irrepresentável (Pommier, 1991, p. 65).

Irrepresentável, insondável e escrito no corpo da língua: “há aqui uma ferida entreaberta” (Llansol, 1994a, p. 13): entreaberta, não escancarada, a marcar que ainda tal literalidade não escreve tudo, antes, tange ao nada – “Dás a vida por mim, este nada rodeado de letras?” (Llansol, 1998, p. 24) – escreve-o na materialidade que pulsa, o dá a ver fora das oposições, entre silêncio e grito – silêncio da linguagem, grito do corpo, uma mesma ferida: que goza. Uma mesma chaga entreaberta para que o infinito a se escrever, no finito da página, tenha vazão. Ainda que tal ferida escreva o traço:

----- o irritante traço contínuo.

É apenas uma dobra e um barço. O texto dobra, efeito de colagem. O texto suspende o sentido, à espera do dizer exacto. Há frases que só completei anos depois; há frases que, no limiar dos mundos, não devem ser escritas por inteiro; há frases cujo referente de sentido será sempre obscuro. Se eu soubesse escrever um texto sempre limpo, tiraria o traço (Llansol, 2011c, p.66).

Traço que sustenta, dobra e reúne a incompletude das frases e dos sentidos. Que suporta o vazio projetado pela espera do depois que, por algum gesto, precipitasse as letras num contorno de frase – ainda que elas, por vezes, perseverem na obscuridade da não-visão. Um texto não-todo limpo, mas marcado de traços que arremessam lapsos: véus que se suspendem não-todos e débeis. Talvez, essa seja uma forma de considerarmos o “ponto de letra” mística: o que escreve uma língua escrita em lapsos, em que “palavras insinuem na linguagem uma alteridade rechaçada” (Certeau, 2015, p. 177) que, nesse rechaço, fere o corpo da língua materna para que, talvez, se abra, nela, um corte de sentido. Contudo, se “tal corte tem sentido, mas não o dá” (2015, p. 230), “é a ‘palavra’ que corta o corpo da língua materna. Ela aí se reconhece nas ‘palavras’ clivadas que ela produz, isto é, numa prática cortante da linguagem” (2015, p. 219): uma palavra escrita no corte das letras, portanto, “essencialmente uma dor da linguagem, um corpo atingido” (2015, p. 239) pelo infinito do gozo: “venha o que depois vier (‘A eternidade’, disseste), só este corpo escreve. ‘Apenas o corpo ficará dito’, respondi-te” (Llansol, 1998, p. 82). E o pode ser pela letra da palavra *Deus*.

Assim, como um padecimento do traço e da subtração que, também ele, realiza, há, nesse corpo, o seu encontro com o *a mais* no a menos, o além no aquém:

Um *pathos* do corpo assina o querer e paga a produção escriturária. A “fraqueza” desse corpo (*flaqueza*) se agrava com o sofrimento que lhe impõe a “força” (*fuerza*) de sua resolução. Uma

dor garante um parto no mundo livresco onde letrados esperam um novo escrito. Esse corpo feminino atingido por seu consentimento ao querer que lhe significa, tal como a flecha do anjo na estátua de Bernini, a mensagem dos clérigos, se oferece, pois, ao seu destinatário com a escrita primeira de Teresa: eis meu corpo escrito/ferido por teu desejo (Certeau, 2015, p. 302).

O corte do traço, e aquilo que ele reúne, indicam a orientação de um sentido: escrever é ter sido ferido pelo desejo do outro; ter sido ferido pelo desejo do outro é uma forma de tatuá-lo, como perigo, cuidado, presença e ausência assim desdobrados: “A horrível perspectiva de ver Jorge Anés preso e morrer na forca suspenso pela língua, fez-me, mal ele procurou a minha, passar todo o dia a tatuá-lo, ou escrever nele” (Llansol, 1996, p. 95). Uma tatuagem cotidiana que, no corpo da mística, ainda quando é sua a mão que sustenta o estilete, é uma operação feita pelo e para o outro, o divino “comendo-nos a carne” (Llansol, 1998, p. 58), aquele que escreve:

Além do mais, a sua revelação dera-se, há instantes, e os nossos olhares cruzaram-se. Vou ser mais exacta. O seu olhar olhou-a como sexo leite, e o seu leite seminal viu-o no fundo da chave-na. Assim, fui servida de chá e de visão.

Ele disse-lhe o nome que procurava. Viera ler. Para quê repetir-me? Viera igualmente para ser lido. Os deuses continuavam vivos, ou aquele menino era tudo o que deles restava. Lamentei que ninguém mais tivesse procurado manter actualizada a árvore dos seus filios. Escrevem nos corpos. É terrível o modo como escrevem. O afecto contava-se outrora entre eles em rasgões profundos, em delícias de que perdemos a palavra, em páginas desfolhadas (Llansol, 2002, p. 168-169).

“Além do mais”, além do *a mais*, a revelação, a visão: os deuses escrevem nos corpos, demandam por corpos que sejam escritos pela sua pena. E é terrível sua escrita: rasgões profundos e delícias. Júbilo e sofrimento padecidos no gesto de receber, no corpo, as letras. No bojo. E escrever, como quem dá testemunho do a mais e do além que nele e sobre ele avança. Um gozo da experiência, do seu lastro de além, cuja participação é, no “ponto de letra”, “rasura de traço algum que seja anterior, é isso que do litoral faz terra. *Litura pura* é o literal” (Lacan, 2009, p. 113). Terrível literalidade metonímica em que uma parte entregue é tomada como todo: carne e sangue que, juntos, são o estigma – as “feridas que aparecem espontaneamente no corpo humano semelhantes às do corpo de Cristo depois de sua crucifixão. Essas feridas aparecem geralmente nas mãos, nos pés e no lado, às vezes, também na cabeça como tivessem sido causados por uma coroa de espinhos” (Aumann, 2003, p. 386) – do outro, aberto no corpo daquela em que ele escreve sua passagem. Podemos vislumbrá-las, chagas e passagem, aqui, quiçá, um corpo escrito, antes que *um corp à s’crever*, considerando que, no segundo, se trata de um corte na língua, em “ponto de letra”, para que um corpo e o escrever se toquem, no primeiro, trata-se de escrever sobre a materialidade do corpo, cortando-o na ponta da letra, em que o sangue será a tinta e o corpo o suporte de tal vazão. Assim:

Na promessa havia outras coisas, mas não me lembro agora. Eu sei que também pedi a conversão dos pecadores. Eu encontrei neste documento, escrito com o meu sangue, o que eu disse

acima. Senti grande tristeza, na ferida que havia feito havia bem esculpido o nome de Jesus, e sempre permaneceu o sinal. Ainda existe, de fato, acima da ferida que está presente (a ferida da costela próxima aos estigmas). Seja tudo pela glória de Deus. *Laus Deo*.

Este nome de Jesus, feito com estilete, eu o renovei por duas ou três vezes para alguma solenidade, e mesmo assim escrevi as promessas várias vezes com meu próprio sangue. Eu dei essas promessas ao confessor, e a parte delas eu me abracei. Tantos escritos que tive. Agora não me lembro de tudo: só o pouco que posso obedecer é decisivo (Giuliani, 1976, p. 110, tradução nossa).²

Vinha-me à mente um pensamento de querer me declarar com caracteres de sangue, escrevendo uma carta para o Senhor. Então, eu peguei um estilete e fiz uma cruz na minha carne, aqui, no lado do coração, e escrevi com o mesmo sangue (1976, p. 139, tradução nossa).³

E, ainda, assim:

E como seu amor tinha me despojado de tudo, não queria que eu tornasse a ter outras riquezas além das de seu Sagrado Coração. Fez-me logo doação dessas pedindo-me que escrevesse com meu sangue, enquanto ele ia ditando. Depois, assinei-a sobre o meu coração com um canivete, com que escrevi o sagrado nome de Jesus (Alacoque, 1985, p. 62).

[...] para me preparar, quis, pela segunda vez, gravar o santo nome de Jesus sobre o meu coração. Mas o fiz de tal modo que se me formaram chagas (1985, p. 74).

A radicalidade de um corpo escrito. Nele, e pela tinta que dele corre, se registra um testemunho endereçado a um ausente: corpo, *lettre en souffrance*, que suporta a carta/letra endereçada e destinada, cujo destinatário se ausenta a cada vez que se apresenta. Um corpo escrito, tal como dele o tratou Derrick Teixeira: “retomando as metáforas de ‘Lituraterra’ que fazem figurar a letra, podemos dizer que, assim como o solo marcado pelos riachos é mais vivo, ainda que ravinado, o sujeito que teve seu corpo escrito é mais vivo, ainda que mortificado” (2022, p. 195); escrito como vivo, mortificado pelo gozo que o atravessa, o corpo, também o da mística, é avassalado por uma experiência que “se apresenta quer como presença de Outra coisa, quer como ausência de uma instância de percepção e representação que poderia responder a isso [...] seu lugar é o corpo. No êxtase, o sujeito nada pode dizer” (Laurent,

2 “Nella promessa vi erano altre cose, ma io di presente non me ricordo. So che anche gli chiedevo la conversione de’ peccatori. Trovai in detta carta, tutta scritta col mio sangue, quanto qui sopra ho detto. Sentivo gran dolore, nella ferita che avevo fatto vi era ben scolpito il nome di Gesù, e vi restato sempre il segno. Tuttora vi è, appunto è sopra la ferita che vi è di presente (la ferita del costato dopo le stimmate). Sia tutto a gloria di Dio. *Laus Deo*.

Questo nome di Gesù fatto con temperino l’ho rinnovato per due o tre volte per qualche solennità, ed anche allora ho scritto più volte le promesse col mio proprio sangue. Dette promesse le ho date al confessore e parte ne ho abbruciate da me. Così molti scritti che avevo. Ora non mi ricordo bene di tutto: solo decisivo quel poco che posso per obbedire.

Parmi di ricordare che, più volte, in qualche raccoglimento o visione, il Signore facevami intendere che voleva piliare possesso del mio cuore. Ricevendo io questa nuova non travavo luogo: altro non avrei voluto che patire. Stavo di continuo pensando alla passione del Signore. Una volta mi parve che il Signore mettesse nel mio cuore alcuni istrumenti della sua passione. Dopo di questo avevo gran dolore nel cuore, e più pene e dolori io chiedevo”.

3 “Vennemi in mente un pensiero di volermi dichiarare con caratteri di sangue, con scrivere al signore una lettera. Così presi in mano un temperino e fecemi una croce sulla propria carne qui dalla parte del cuore, e del medesimo sangue scrissi così”.

2016, p. 17). Corpo atravessado por um gozo pulsional, nele escrito pela pulsação desse próprio gozo, pulsação que sustenta a mão que empunha lápis, pena ou estilete – e, aqui, sem metáfora, tal qual a tinta com que se escreve, o é. Um corpo cuja letra, ainda que grafada nele e a partir de seus fluídos, está endereçado à distância que é, ainda, um dom e talvez a própria destinação do envio. A cada vez que se destina, o corpo da mística deseja e expressa que, ela, a distância, é colhida no corpo como gesto extremo daquele a quem se arremessa. É um texto que se reitera inúmeras vezes, pois a carne é inesgotável, e, assim, não encerra a experiência, mas a acompanha:

A representação, primeiramente escrita, ou transcrita, acompanha sempre o acontecimento extático. [...] o gozo supremo é endereçado não ao homem, mas a Deus. Deus é convocado ao próprio lugar onde a testemunha fica com sua pena, seu pincel, seu martelo de escultor, trabalhando para alcançar aquilo que atravessa a mística (Pommier, 1991, p. 73).

Por vezes, justamente, para alcançar aquilo que a atravessa, ela deve aceitar ser o passo decisivo rumo à literalidade, o suporte em que *o gozo* quer se escrever como ausente. Não se trata, pois, de escrever como se fosse no corpo; o traço é literal e, talvez, deva sê-lo como forma de fundar o corpo, tracejar nele para abri-lo à sua possibilidade de separação desse gozo, para marcar, nele, pela presença de uma auréola, sua singularidade de receptáculo, um lugar para a literatura, demarcá-lo como singular e separado do gozo:

A literatura é [...] uma arte da tatuagem: inscreve, cifra na massa amorfa da linguagem informativa os verdadeiros signos da significação. Mas essa inscrição não é possível sem ferida, sem perda. Para que a massa informativa se converta em texto, para que a palavra comunique, o escritor tem que tatuá-la, que inserir nela seus pictogramas. A escritura seria a arte desses *gráficos*, do pictural assumido pelo discurso. Mas também a arte da proliferação (Sarduy, 1979, p. 53-54).

Na letra literal sobre a carne, como livro que se faz literatura e escritura, escreve-se um nome que, ainda que legível, está voltado para o real. Nesse sentido, o Nome de Jesus aparece em relação com o Nome Santo e Inominável de Deus, e, nisso, uma questão ímpar se apresenta: o nome de Jesus é um nomear Deus não apenas pessoal, mas que se fez carne, o que, do ponto de vista da experiência, não é sem consequências para o gozo: ele parece reafirmar seu lugar no real do corpo que, atravessado, vaza, numa espécie de gozo corpo a corpo, carne a carne, corpo e carne da mística que dão consistência ao corpo e carne de Deus. A mística, nesse gesto literal de se fazer escritura, de abrir a carne e fazer verter sua umidade, com a qual pode escrever, mostra que essa umidade “é aquilo que escapa do filho de Deus. Longe de ser o sinal de uma dor no corpo, el[a] constitui a prova da comunhão” (Pommier, 1991, p. 67); comunhão, contudo, que não indica indiferenciação e fusão, visto que, se esse traço com que a mística escreve em seu corpo, o inventa e, talvez, também a um sexo, como uma diferença que não sucumbe, subsumida pela presença do outro, ele abre a umidade do corpo, cria a vazão para essa umidade, e, a um só tempo, permite o testemunho do *a mais* e do além, e autoriza que o traço se nutra do

próprio tracejar. Aqui, talvez, verte a possibilidade de escrever a promessa de fidelidade numa escritura santa do próprio corpo, reiterada e prometida ao futuro, ainda que distante, ainda que um encontro que se vive na promessa. E ainda que ele custe o esgotamento.

Como é possível ler, na reescrita de Maria Gabriela Llansol do texto de santa Teresa de Lisieux:

Depois de ter ficado em vigília até à meia-noite, era Sexta-Feira Santa, voltei para a nossa cela, mas ainda mal tinha tido tempo de pousar a cabeça sobre a almofada senti como uma vaga a subir, a subir-me turbulenta até os lábios. Não sabendo o que era, pensei que talvez fosse morrer, e a minh'alma sentiu-se inundada de alegria. (...) e eu disse a mim mesma que devia esperar pela manhã para me certificar da minha felicidade, dado parecer-me que era sangue o que havia vomitado. (...) Era como um doce e longínquo murmúrio que me anunciava a vinda do esposo... Ó minha mãe, estava, contudo, enganada. Joshua permitiu que, desde então, a minh'alma fosse invadida pelas mais espessas trevas e que a ideia do Céu que me era tão querida se transformasse apenas em motivo de combate e de tormento (Llansol, 1998, p.16).

O fragmento reescreve a cena da hemoptise de Teresa, cena de escrita: “o sangue que jorra da hemoptise mancha o caderno de Teresa. O caderno de Teresa, escrito com essa nódoa do corpo, é também litura, mancha, rasura. Terra de letra escavada” (Castello Branco, 2000, p. 73). Num mesmo gesto, carne e corpo se fazem uma letra para o Amado (cf. p. 73), cuja presença é a própria ausência, cuja partida é a promessa da chegada, cujo gozo, escrito a partir do corpo, por vezes nele, recebe uma letra que o subtrai, adensa-se, e se arremessa à inesgotável umidade. Corta para separar, separa para que o gozo vaze.

Entre *um corp'a'screver*, de Llansol, e o corpo escrito, de Santa Verônica Giuliani e Santa Margarida Maria Alacoque, ressaltam as diferenças: o primeiro, um corpo a se escrever no infinitivo, efeito do corte nas palavras que o habitam, cortes na língua que incidem sobre o gozo e que, assim, propõe um encontro pulsional entre a escrita e a vida; o segundo, uma prática que, pelo corte literal no corpo que a escrita abre, dá-lhe existência e direcionamento para o gozo que o atravessa, cortando-o, também, mas, por certo, não sem sua dose de mortificação. De igual modo, tais escritas se encontram na tangência de uma proximidade: escrever a letra e contornar no gozo a singularidade de um corpo.

REFERÊNCIAS

ALACOQUE, Santa Margarida Maria. *Autobiografia*. Trad. [s/d]. São Paulo: Loyola, 1985.

AULETE. *Dicionário online*. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br>>.

AUMANN, J. Estigmas. In: BORRIELO, L.; CARUANA, E.; DEL GENIO, M. R.; SUFFI, N. *Dicionário de mística*. Trad. Benoni Lemos; José Maria de Almeida; Silva Debetto Cabral Reis; Ubenai Lacerda Fleuri. São Paulo: Paulus, 2003, p.386-387.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica,

2016.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 3: a ausência de livro*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.

CASTELLO BRANCO, Lucia. *Chão de letras: as literaturas e a experiência da escrita*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

CASTELLO BRANCO, Lucia. *Os absolutamente sós*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

CERTEAU, Michel de. *A fábula mística: vol 1*. Trad. Abner Chiquieri. Rio de Janeiro: Forense, 2015.

CRUZ, João da. *Obras de São João da Cruz*. Trad. Carmelitas Descalças do Convento de Santa Teresa do Rio de Janeiro. Petrópolis, Vozes, 1960.

GIULIANI, Santa Verônica. *Il mio calvário: autobiografia*. Città di Castello: Monastero dele Cappuccine, 1976.

GREENWAY, Peter. O livro de cabeceira, de A a Z. trad. Maria Esther Maciel. In: NOGUEIRA, Pedro. *Mostra Peter Greenanway*. Editora LDC, 2016, p.80-90.

HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão; Gilvan Fogel; Marcia S. C. Schuback. Petrópolis: Vozes, 2002.

LACAN, Jacques. *O seminário 20: Mais ainda*. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LACAN, Jacques. *O Seminário: 18, De um discurso que não fosse semblante*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

LAURENT, Éric. *O avesso da biopolítica: uma escrita para o gozo*. Trad. Sérgio Laia, Leonardo Scofield, Vera Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2016.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Ardente Texto Joshua*. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Os cantores de leitura*. Lisboa: Assírio&Alvim, 2007.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Causa amante*. Lisboa: Relógio d'Água, 1996.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Um Falcão no punho*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011a.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Finita*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011b.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Inquérito às quatro confidências*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011c.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig I: O encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Rolim, 1994a.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig 2: O ensaio de música*. Lisboa: Rolim, 1994b.

LLANSOL, Maria Gabriela. *O livro das comunidades*. Lisboa: Relógio d'Água, 1999.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Da sebe ao ser*. Lisboa: Rolim, 1988.

LLANSOL, Maria Gabriela. *O senhor de Herbais*. Lisboa: Relógio d'Água. 2002.

MARION, Jean-Luc. *El ídolo y la distancia: cinco estudios*. Trad. Sebastián M. Pascual; Nadia Latrille. Salamanca: Sígueme, 1999.

PAULA, Janaína de. *Cor'p'oema Llansol*. Belo Horizonte: Cas'a'screver edições, 2016.

POMMIER, Gerard. *A exceção feminina: os impasses do gozo*. Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

PORETE, Marguerite. *Espelho das almas simples e aniquiladas e que permanecem somente na vontade e no desejo do Amor*. Trad. Sílvia Schwartz. Petrópolis: Vozes, 2008.

RIMBAUD, Arthur. *O rapaz raro: Iluminações e Poemas*. Trad. Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.

SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. Trad. Lígia Chiappini Moraes Lopes; Lucia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SCHIAVONE, P. Auréolas. In: BORRIELO, L.; CARUANA, E.; DEL GENIO, M. R.; SUFFI, N. *Dicionário de mística*. Trad. Benoni Lemos; José Maria de Almeida; Silva Debetto Cabral Reis; Ubenai Lacerda Fleuri. São Paulo: Paulus, 2003, p. 131-132.

TEIXEIRA, Derick Davidson Santos. *O corpo que escreve: Barthes, Lacan e o sujeito da escrita*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2022 (Tese, Doutorado em Literatura Comparada).

Submissão em: 28/02/2025

Accite em: 12/05/2025

O PULSO DA ESCRITA POÉTICA NA MARGEM DA LITERATURA COM A PSICANÁLISE

THE PULSE OF THE POETIC WRITING AT THE MARGINS OF BOTH LITERATURE AND PSYCHOANALYSIS

Claudia Itaborahy Ferraz

Ateliê de Psicanálise e Outras Artes de Ouro Preto

claudiaitaborahyferraz@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7291-4416>

RESUMO: O artigo propõe verificar, em torno dos movimentos da tradução, os efeitos que o poético tem na escrita, na literatura e na vida, a partir de conceitos que se articulam na margem entre literatura e psicanálise.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; Psicanálise; Tradução; Pulsão; Letra.

ABSTRACT: The aim of this paper is to investigate, based on the translation movements and the concepts of literature and psychoanalysis, the poetic effects on writing, literature and life.

KEYWORDS: Literature; Psychoanalysis; Translation; Drive; Letter.

(DRIVE TO THE LETTER...)

DIRIJA AO PÉ DA LETRA...

O texto é raro. É como um fermento. A sua potência multiplicadora não tem qualquer comparação com as dimensões minúsculas da semente (ou módulo) que de facto é. Com um nada-de-texto podem escrever-se romances gigantescos e infundáveis, ou pequeníssimas novelas; com esse quase-nada, há milhares de homens e de mulheres que rabiscam poemas de amor, mudam as letras das canções, a música acompanha, o passo é novo; esse nada infiltra-se em tudo. E quase sempre as narrativas que circulam e entretêm o viver dos homens têm uma longinquíssima parentença com o fermento que lhes permitiu levedar e ser comestíveis. É uma questão de grafia, (Augusto, s.d., p. 20, grifos do autor)

carta que está sempre chegando a seu destino, poesia que não para de chegar, texto em constante tradução, escrita abrindo-se a novas formas singulares de leitura. Trânsito.

Ao consultar o *Google* tradutor para traduzir a palavra “pulsão” para o inglês, a resposta recebida é *drive*. Nova consulta, tradução de *drive* para o português: dirigir. Depois, a tradução para o inglês de dirigir, novamente *drive*. Pulsão-*drive*-dirigir-*drive*.

Traduções de drive

verbo

conduzir

lead, drive, conduct, bring, carry, take

dirigir

drive, direct, head, manage, steer, conduct

guiar

guide, drive, steer, handle, pilot, marshal

acionar

drive, operate, set, actuate, sue, move

movimentar

drive

mover

move, budge, drive, stir, push, remove

impelir

push, urge, drive, impel, prompt, drift

transportar

carry, transport, convey, transfer, carry forward, drive

atirar

shoot, throw, cast, fling, gun, drive

formar

form, create, educate, fashion, make up, drive

adiar

postpone, delay, defer, put off, adjourn, drive

seduzir

seduce, entice, lure, tempt, allure, drive

perfurar

punch, pierce, perforate, puncture, stab, drive

substantivo

a distância

distance, range, length, drive, separation, way

a tração

traction, drive, tension, haulage

o movimento

movement, motion, drive, action, traffic, activity

o caminho

way, path, road, route, track, drive

o percurso
route, course, way, ride, drive

o acionador
drive

a estrada
road, roadway, way, driving, drive, thoroughfare

o avanço
advance, advancement, progress, improvement, drive, start

a energia
energy, power, strength, force, stamina, drive

a atividade
activity, business, work, action, operation, drive

o golpe
blow, coup, stroke, hit, knock, drive

o levantamento
lifting, lift, uplift, making, levy, drive¹

De alguma maneira, e curiosamente, a inteligência artificial da *Google* parece ter consultado conhecedores da psicanálise para aproximar o conceito psicanalítico “pulsão” da palavra *drive*, na extensão e na amplitude que este significante, em inglês, pode portar. A pulsão é movimento, ou melhor, é energia que propulsiona movimento, trânsito.

Dirigir

verbo

- 1.
transitivo direto
exercer a direção de (instituição, cidade etc.); administrar, governar, gerir.
"d. a nação"
- 2.
transitivo direto
coordenar a execução de; conduzir, liderar.
"d. uma construção"
- 3.
transitivo direto
cinema • teatro
atuar como diretor em (filme, espetáculo teatral, programa de televisão etc.); conduzir (atores etc.) em produção artística.
- 4.
transitivo direto
música
ensaiar (grupo musical) e regê-lo em apresentações públicas; reger.
- 5.
transitivo direto e pronominal
tomar, ou fazer (alguém ou algo) tomar, certo rumo; guiar, conduzir.
"d. os manifestantes para a praça"
- 6.

¹ Tradução da palavra *drive*, extraída do Google Tradutor - <https://translate.google.com.br>. Acesso em 12 maio 2025.

- *transitivo direto*
- manejar os comandos de (veículo), fazendo-o tomar certo rumo; guiar, conduzir.
- "d. caminhão"
- 7.
- *bitransitivo*
- mover (olhos, olhar) para.
- "dirigiu à mãe um olhar suplicante"
- 8.
- *bitransitivo e pronominal*
- fazer concentrar ou concentrar (atenção, pensamento etc.).
- "dirigiu o pensamento para seus problemas"
- 9.
- *bitransitivo e pronominal*
- tomar (pessoa, instituição) como alvo para (pedido, sugestão, agradecimento etc.); endereçar, enviar.
- "dirigiu sua queixa à secretaria"
- 10.
- *bitransitivo e pronominal*
- falar, dizer, conversar.
- "não lhe dirigiu palavra"²

Diante dos significados, extraídos do dicionário, da palavra *drive*, flerta-se com o que a psicanálise busca nomear como pulsão, conceito que Freud chamou de fundamental no texto "As pulsões e seus destinos", localizando-a como uma força exigente de movimento – em força de *devoir* (palavra que extraio do significante *drive*, pelas letras que, quando desatadas, desta palavra, se transformam: d-r-i-v-e > d-e-v-i-r) – que atua no dentro da mente em relação com o corpo na busca de satisfação, independente de atingir seu alvo final (Freud, 2017, p. 25). Diante disto, Jacques Lacan (2008, p. 164) reafirma que a pulsão seria sempre parcial, uma vez que nunca completaria seu circuito, pois, composta pelo índice do impossível, acena ao que escapa, o que compõe as vias dos restos e das faltas.

Neste percurso, o psicanalista amplia o conceito de pulsão ao articulá-lo às movimentações da linguagem, situando "a pulsão como tesouro dos significantes. [...] o que advém da demanda quando o sujeito aí desvanece" (Lacan, 1998, p. 831). Aqui, Lacan pontua o movimento que faz abrir o que é possível de movimentar do pulsional à fala, uma espécie exigente de tentativa constante de tradução frente ao indizível, em vista do "tesouro dos significantes" que cada um porta. Lacan inclui, assim, a dimensão pulsional no campo da linguagem, o que autorizou o psicanalista a "apresentar a pulsão sob o modelo de uma cadeia significante" (Miller, 2016, n.p.), como nos explica Miller, nos fragmentos a seguir, ao dizer sobre o corpo falante:

O corpo falante fala em termos de pulsões. Isso autorizava Lacan a apresentar a pulsão sob o modelo de uma cadeia significante. Ele prosseguiu na via desse desdobramento em sua lógica da fantasia, na qual ele disjunta o Isso e o inconsciente. Mas, em contrapartida, o conceito de corpo está na junção do Isso com o inconsciente. Ele lembra que as cadeias significantes que deciframos à maneira freudiana são conectadas com o corpo e são feitas de substância gozante. Quanto ao Isso, Freud dizia que ele era o grande reservatório da libido. Esse dito é deportado para o corpo falante que, como tal, é substância gozante. É do corpo que são extraídos os objetos a; é no corpo que é buscado o gozo para o qual trabalha o inconsciente.[...]

² <https://www.google.com/search?q=significado+de+dirigir>. Acesso em: 12 maio 2025.

A interpretação não é um fragmento de construção incidindo sobre um elemento isolado do recalque, como o pensava Freud. Ela não é a elucubração de um saber. Ela não é tampouco um efeito de verdade logo absorvido pela sucessão das mentiras. A interpretação é um dizer que visa ao corpo falante para produzir nele um acontecimento, para passar para as tripas, dizia Lacan. Isso não se antecipa, mas se verifica a posteriori, pois o efeito de gozo é incalculável. Tudo o que a análise pode fazer é afinar-se com a pulsação do corpo falante para se insinuar no sintoma. (Miller, 2016, n.p.)

O ato analítico propulsiona o acontecimento de corpo; o ato poético – por que não? – propulsiona o que aqui, ousamos chamar, de acontecimento de texto. Ato que incide na cadeia significativa fazendo com que outras leituras, outras traduções possam advir, instalando um certo estado de devir. A fenda do poético, uma fresta. Aqui, é possível verificar a operação da “letra”, conceito precioso e extenso dentro da teoria psicanalítica, que, neste texto, localizamos assim:

A letra não é a impressão de um traço. [...], longe de ser instrumento destinado a notar o discurso, a letra é perturbação do discurso. Ela é própria para fazer aparecer não a transcrição da fala, e sim o que se diz nas entrelinhas, o que se recusa ao dito explícito. [...]

A letra é perturbação lógica e a escrita, para Lacan, o sistema de notação das perturbações da língua, do fato de que a língua escapa à linguagem, e que há sempre, no que se diz, o que fica reservado, o que não chega a se dizer e que, no entanto, se escuta (entende). A escrita permite levar isso em conta. Se ela parece mais propícia a dizer o íntimo, não é porque é primeira, mas sim porque pode notar o indizível. (Laurent, 2016, p. 26-27)

Eric Laurent, ao propor uma escrita para o gozo, avança lendo a letra não só como borda do buraco, mas também como sendo, ela mesma, buraco, no sentido de que a inscrição da letra implica um esvaziamento do gozo que faz a letra inscrever-se sob o modo de um equívoco. Para inscrever-se, a letra sofre um apagamento, ela já não é a mesma. À medida que se inscreve, vai tomando a forma de um equívoco que passa a compor a cadeia significativa, desloca-se alterada, apagada, para a cadeia significativa. É esse apagamento da letra, agora letra esquecida, que faz com que ela se articule à linguagem.

Em “Lituraterra”, Lacan ainda não fala da escrita de um erro, mas já fala da escrita veículo do que circula nas entrelinhas do dito, não pronunciado. A “entrelinha” é uma das primeiras ilustrações daquilo que só se escreve como furo. A letra, diz Lacan, é litoral: “entre saber e gozo, há litoral que só vira literal quando há essa virada, vocês podem tomá-la, a mesma, a todo instante”. (Laurent, 2016, p. 104)

A letra promove uma marca na teoria e na clínica psicanalíticas. Se, antes dela, havia uma primazia da interpretação como “dar sentido”, da busca por efeitos de significações com os trabalhos com os significantes; após o desenvolvimento de seu conceito, com ela, a letra, o que se enfatiza é a junção entre algo que é da ordem do significante e uma certa quantidade singular de afeto – ou seja, o significante está articulado com o gozo, sempre vivo, presente. A linguagem sofre impacto pelo que acontece

no mundo dos afetos: os semblantes são estremecidos, alguns rompidos – a letra aponta o mais além do significante.

Sabemos que Lacan não irá deter-se na equivalência entre letra e significante. À medida do percurso de seu ensino, a letra será concebida para além do significante, muitas vezes em oposição ao significante. Uma vez apagado o sentido, sobressai a sua dimensão de dejetivo (“*a letter, a litter*”), ou de objeto, abarcando aí a sua materialidade gráfica. A letra, por sua estrutura de litoral, ao mesmo tempo em que transporta um gozo que conflui com o sentido, incluindo a significação fálica, também propaga, em sua matéria, um gozo para além do sentido, para além do gozo fálico, gozo esse que se aloja em seus receptáculos. (Mandil, 2022, n.p.)

A interpretação, com seus inúmeros modos de se fazer, passa a operar, na verdade, como corte no sentido – corte no “como se goza” de cada um. É por esse caminho que a pregnância de “lalíngua” pode ir se afrouxando – o corte solta “lalíngua”, essa que está presa no sentido e na linguagem. A análise pode, assim, ampliar a gramática de cada um, no lugar onde havia apenas um dicionário para dizer da vida, outro – ou outros – dicionário é adicionado: há uma ampliação das palavras, há um movimento de trânsito, deslocamento, tradução, uma abertura que quer descolar o modo de gozo instalado desde o encontro com as primeiras sonoridades que habitam a vida de cada um. Lá onde se falava apenas uma língua, outra língua há de vir, devir, pelas entrelinhas, lacunas, lapsos... pela fenda, pela fresta.

Numa “transposição criativa”, numa “transpoetização” (*Umdichtung*, como quer W. Benjamin), numa operação “transcriadora” (como eu [Haroldo de Campos] a chamo), onde o significante prima (tem primazia), o chiste é preservado em sua semantização fônica, em sua “matéria de linguagem” (*Sprachmaterial*, como sublinha Freud): [...] translação de significantes, [...]. (Campos, 2011, p. 182)

Opera-se por meio do que impera na linguagem, operando com e no significante, tensionando, pelas vias do poético, essa “língua enfatizada [...] *idiomaterno* [...] *lalangue*, não por nada – sublinha Lacan – escrita numa só palavra, já que designa a ‘ocupação (*l’affaire*) de cada um de nós” (Campos, 2011, p. 184).

Lacan descreve “lalíngua” em *O Seminário, livro 20*, como um “enxame de significantes”, não de palavras – significantes sozinhos que não se acoplam a nenhum outro em uma estrutura de linguagem que promova sentido –, são estilhaços do choque da linguagem com o corpo. Mas sem sílabas, “lalíngua”. E diz que

Lalíngua serve para coisas inteiramente diferentes da comunicação. É o que a experiência do inconsciente mostrou, no que ele é feito de lalíngua, essa lalíngua que vocês sabem que eu a escrevo numa só palavra, para designar o que é a ocupação de cada um de nós, lalíngua dita materna, e não por nada dita assim. (Lacan, 1985, p. 188)

O estatuto de “lalíngua” é o do sem sentido e vem à tona exclusivamente pelo impacto da linguagem no corpo, o que produz gozo, sendo que esse gozo – o gozo de “lalíngua” –, faz referência à

materialidade do som. “Se lalíngua é o impacto, a entrada do gozo no corpo, a letra implica uma localização desse gozo – que em lalíngua estava deslocalizado. Lalíngua é o início do gozo, enquanto a letra é sua marca, o recorte de um modo singular de gozo. A letra é marca de gozo e modo de gozo.” (Bayón, 2020, p. 85, tradução minha).³ “Lalíngua” é um ronronar que emite sinais.

O que acontece com a relação entre corpo, lalíngua e gozo?

Tentemos resumir a proposta que Lacan propõe aqui.

O corpo vivo goza, e lalíngua é feita desse gozo. Mas lalíngua mortifica o gozo do corpo, quer dizer, ao mesmo tempo o recalca naquilo que Freud chamava de zonas erógenas do corpo e o elabora nas diferentes formas do que Lacan nomeia objeto *a* (“objeto no qual se condensa o gozo do corpo sob o efeito da fala. Ali o sujeito encontra o seu ser, mas fora de sentido.”). Pelo fato mesmo de que o corpo é falante, daí decorre que ele se encontra em dificuldade com seu gozo: este lhe é opaco, apresenta-se sempre como um excesso. No ser humano, ou *falasser*, o gozo é sempre como um sintoma do corpo, como um real: não está tudo bem. O gozo vem por acréscimo: como diz Lacan, é um *mais-de-gozar*. (Miller, 2022, p. 70)

Com o gozo fora de sentido de “lalíngua” e sua marca de letra, resta o “saber-fazer”. Ao se extrair os S¹ de “lalíngua”, isso produz uma letra que talvez possa vir a se constituir como uma invenção. Lacan, ainda em *O Seminário, livro 20*, diz que “a linguagem é o que se tenta saber concernentemente à função de lalíngua. [...] A linguagem, sem dúvida, é feita de lalíngua. É uma elucubração de saber sobre lalíngua. [...] O inconsciente é um saber, um saber-fazer com lalíngua” (Lacan, 1985, p. 189-90).

Portadora do “não saber”, “lalíngua” transporta a morte do signo, ao mesmo tempo que demarca o resto que existe em cada um, para além do discurso, de lalação, balbucios, gagueiras, entrelinhas. Para cada um, uma “lalíngua” singular. “Lalíngua” é um gozo: o gozo de “lalíngua”, gozo primeiro sobre o qual pode se construir a linguagem, assim como o laço social. Para Lacan, o gozo originário é o gozo de “lalíngua”, sobre o qual se assenta, depois, a linguagem. Linguagem essa sustentada pelo gozo originário de “lalíngua”, esse

[...] enxame de S¹ sozinhos que marcam o corpo e lhe injetam gozo. É um simbólico diferente, porque é um simbólico conectado ao gozo, que Lacan localiza como uma articulação entre o simbólico e o real desprovida da cadeia significante, de S², que descreve como matéria ou substância. A linguagem é imaterial, mas sua matéria de gozo são os S¹. [...]

Lalíngua é o gozo do Um. (Bayón, 2020, p. 64)⁴

Um mar sem sílabas, intraduzível, com assonâncias, onomatopeias, homofonias, em que o corte-marca da letra pode produzir tradução. Apesar de localizar, a letra não produz sentido, o que ela traz é da ordem do equívoco, que se inscreve de modo descontrolado como sintoma, como um modo de

³ “Si lalengua es el impacto, la entrada del goce en el cuerpo, la letra implica una localización de esse goce – que em lalengua estaba deslocalizado. Lalengua es el inicio del goce, mientras que la letra es su marca, el recorte de un modo singular del goce. La letra es marca de goce y modo de goce.”

⁴ “Lalengua es definida como um enjambre de S¹ solos que marcan el cuerpo y le inyectan goce. Es un simbólico diferente, porque es un simbólico conectado al goce, que Lacan ubica como una articulación entre lo simbólico y lo real desprovida de la cadena significante, del S², que describe como materia o sustancia. El lenguaje es inmaterial, pero su materia de goce son los S¹. [...] Lalengua es goce del Uno.”

gozar, algo que também se escreve como um furo, um buraco-borda. Lacan, em “Lituraterra”, situa a letra como borda do furo, borda que é condição para que um saber se faça, para que a cadeia significante seja montada. A letra é o que perturba o discurso, ela faz marca, cicatriz do corte – lá onde houve a extração de um significante, que não é qualquer um, esburacando o gozo de “lalíngua”. A letra faz o que o significante não dá conta. A letra opera algo que o significante não tem força para o fazer. É função da letra escrever o que a palavra não pode significar. A letra corre lá onde a página está em branco. É sobre essa superfície infinita que a letra insiste em tentar fazer uma escrita sobre o que não cessa de não se escrever.

DENTRO DA ESCRITA, O POEMA. DENTRO DO POEMA, A TRADUÇÃO.

*O poema começa na aurora⁵ e é
do poema que nasce o texto –⁶ esse fim da
realidade semântica, da nuvem tranqüila.⁷
Uma chama que saiu a incendiar a literatura,⁸
m pé-de-libido, um poema-semente.⁹*

No livro de Jorge Luis Borges, *Esse ofício do verso*, é bonito o modo como ele vai dizendo sobre a poesia até chegar ao ponto da tradução. O poeta diz que a poesia é paixão e prazer, que a poesia carrega com ela a vida e está na vida, e que não há lugar melhor para que ela aconteça senão nos livros, uma vez que é a leitura o que pode fazer reviver e saltar “as palavras – ou antes, a poesia por trás das palavras, pois as palavras são meros símbolos [...]” (Borges, 2019, p. 11) e uma vez lido, para além da tradução literal, “a tradução como algo em si mesmo” (Borges, 2019, p. 73), na qual um texto se faz às voltas de outro texto, “um poema tecido ao redor de outro” (Borges, 2019, p. 73).

A escrita poética realiza uma tradução das palavras ao compor com elas versos vivos, ofertados, sempre vivos, à leitura. Ler faz uma abertura no corpo do texto. Faz uma abertura na palavra – um forçamento sobre o sentido das palavras. E, um modo singular de ler, é a tradução. Walter Benjamin propõe a tradução como uma dilatação da própria língua, em um esforço para alcançar a língua estrangeira, a língua do outro, alargando as fronteiras, “em direção ao infinito [...]” (Benjamin, 2008, p. 40-41) para traçar o seu destino e tecer, ao redor do que foi traduzido, a sua escrita, ainda que a tradução traga em si o ilegível. Nela estão implicados pontos em que a leitura vacila. A leitura não, o entendimento.

[...] o que é ilegível nada mais é do que *aquilo* que se perdeu: escrever, perder, reescrever, aproximar o significante, transformá-lo em gigante, em presença monstruosa, diminuir o sig-

5 LLANSOL, Maria Gabriela. Prefácio. In: LISIEUX, Therese Martin de. *Alto voo da cotovia*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'Água, 1997, p. 16.

6 *Idem*. Prefácio. In: RILKE, Rainer Maria. *Frutos e apontamentos*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'Água, 1990, p. 9.

7 *Ibidem*, grifo meu.

8 *Ibidem*. Prefácio. In: RIMBAUD, Arthur. *O rapaz raro*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'Água, 1998, p. 8, grifo meu.

9 *Ibidem*. Prefácio. In: LOUYS, Pierre. *O sexo de ler de Bilitis*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'Água, 2010, p. 8-9.

nificado até o imperceptível, desequilibrar a mensagem, guardar, da memória, sua forma e não seu conteúdo, alcançar o impenetrável *definitivo*, [...], o que foi escrito voltando sem cessar sobre o que se escreve para torná-lo superlegível – isto é, ilegível, (Barthes, 1990, p. 201, grifo do autor)

“onde tudo fala, centro do eterno movimento, espaço [aberto] do poema” (Blanchot, 2011, p. 152-153). Blanchot diz que a origem do poema se assemelha ao traço infinito da ausência, “essa metamorfose do visível em invisível em que se anuncia o Aberto. [...] O espaço [que] ultrapassa-nos e traduz as coisas” (Blanchot, 2011, p. 154), onde “tudo recomeça incessantemente” (Blanchot, 2011, p. 172). A tradução, assim, seria um gesto contido na escrita, movimento interno ao texto.

É o acontecimento que se dá dentro de um poema quando nele habita o ato poético, esse ponto que abre a linguagem, o que coloca o poema em trânsito, em *des-aparição*, ou melhor, coloca a escrita poética em estado de tradução por aquele que lê. A tradução toca o poético. É acontecimento quando os sentidos se esgotam, reduzidos a uma letra que resta em estado de espera: é o procedimento da carta, o *transfer*. A *letter* opera efeitos em quem a porta – envelope que guarda a *intradução*.¹⁰ Ela transporta essa mensagem irreduzível. A psicanálise, ao associar o intraduzível ao *pas-à-lire*, amplia a operação tradutória a partir do *sem sentido*, na borda da fenda que a letra abre.

A linguagem poética porta uma decodificação infinita, por onde escrita e leitura fazem seu caminho, ligando e desligando significantes, em um deslizamento interminável do sentido, abertura ao diverso, alteridade. Já a experiência analítica introduz a dimensão não-toda da palavra, o poético, ao furar a trama de sentido articulada pela letra de gozo, essa letra fixada que articula um único saber sobre o sujeito. O ato analítico-poético, pelo corte no sentido, é o que opera a possibilidade de que esse saber fixado deslize e se traduza. Pela poesia (ato poético-analítico), faz-se acontecer esta outra escrita: poema, que, ao acontecer no meio de uma ausência, toma a própria ausência, o vazio, como sua matéria e escreve. Nesse ritmo de idas e voltas, verifica-se que

A potência do ato está no instante do gesto, mas também na leitura que se faz dele [...]. Para Lacan, a plenitude do ato só se realiza *a posteriori*, depois que uma leitura possa ser colocada em causa. Como ato analítico, o gesto de Lacan nos aproxima do ato poético, pela sua potência de mexer nas línguas, alterar o seu valor significante e abrir, no oco da palavra, a força evocativa

10 O termo “intradução” foi proposto, inicialmente, por Augusto de Campos, em 1974, na coletânea *Viva Vaia*, e continuou a ser elaborado em anos posteriores, tendo como ponto de partida o significado das partículas “in” e “intra” que compõem a palavra intradução. Seja no entendimento do *in* como prefixo que negativiza a tradução (não-tradução), seja como algo que se dá dentro da tradução, há uma porta de entrada aberta para a tradução: um acontecimento que se dá ao operar a tradução ou uma tradução que se dá a partir do momento em que se entra nela. Sobre o *intra*, Augusto propõe sobre a intradução ser um movimento que se dá entre línguas, entre tempos, dentro de um intervalo. Ele fala de algo que se dá no interior, na intimidade do texto, no dentro da palavra; ao entrar, ao introduzir-se no texto, abre-se a possibilidade das invenções, recriações, outras interpretações. O que Augusto Campos faz, ao intraduzir um texto-poema, é inventar uma outra montagem a partir de elementos-palavras do original e da tradução. Ele joga com os significados de “in” e “intra” para propor essa forma outra de traduzir, de operar a tradução com este tipo de texto que carrega em si a intradução, que por ser impossível de traduzir convoca à tradução, o que nos remete ao texto de Jacques Lacan, no Posfácio ao Seminário 11, publicado em 1973, quando este, fazendo alusão à escrita de James Joyce, apresenta o escrito como “não a ler”; Lacan joga com as palavras “intraduz” e “introduz”, referindo-se a uma impossibilidade de leitura, uma impossibilidade de tradução, uma impossibilidade de fechar o sentido, a interpretação, o deciframento, a tentativa de traduzir passa a ser um movimento contínuo diante do que (não) se dá a ler. Este ponto será retomado na tese.

de todo começo. A marca do autor do gesto está, justamente, na singularidade da sua ausência. É porque o sujeito – tanto o que suporta o ato quanto aquele que o recebe – não sabe nada dele, que um gesto tem valor de ato. Entretanto, esse mesmo sujeito, ausente no gesto, desfeito nele, ganha uma nova escritura pelo ato que o atravessa. É apenas após o ato que o sujeito reaparece com sua presença modificada. Isso nos permite dizer que o ato é o do poema. É o poema que faz ato, ao passar rápido, lançando o legente para fora, no mesmo instante em que o percebe. (Paula, 2021, p. 267)

O ato psicanalítico-poético força o significante no significado. Lacan (1998) traz a escrita poética como o lugar em que isso se opera e é visível a partir dos usos que o poeta faz da metáfora e da metonímia. Do lado do psicanalista, ele traz o chiste, uma palavra dobrada em outra, capaz de tocar o gozo e mexer na ordem das coisas. Lacan (1998) diz que aí opera a interpretação psicanalítica, naquilo que é a sua ética ou a sua poética: abalar os sentidos, traduzir e intraduzir, operar na estabilidade e na fixidez da linguagem, produzir outra língua, inventar outro idioma pela potência de uma palavra em ser outra. Não há escrita – poética – sem que a letra ali esteja operando. A letra habita o “silêncio consumado do poema, [...] onde tudo está presente na ausência de tudo” (Blanchot, 2011, p. 43) para fazer existir o próprio do poema, para fazer falar – ou calar – aquilo que não pode ser escrito e por isso insiste como matéria viva, pulsante, a **pulsção**. O poema-ato afirma, então, a letra como abertura para a textualidade, que lemos em Maria Gabriela Llansol¹¹ como passagem da narratividade para a textualidade, que faz-se travessia em direção ao novo, ao vivo e ao fulgor. Passagem do mortífero para a vida. Algo parecido com a passagem que se faz ao atravessar uma análise – esse transpasse:

No processo analítico, ao reduzir o sentido radicalmente no final de análise, o falasser encontra sua lalíngua íntima, com a qual não há mais ninguém para compreender ou responder, senão de maneira equivocada. Assim, o Outro¹² deixa de existir como um lugar da linguagem, da palavra, da verdade, do discurso, pois não há mais um Outro do sentido ou da significação, [...] é dar uma escritura ao ponto de horror traumático, que pode restituir ao falasser – antes objeto traumatizado, mortificado e inerte – a condição de zelar pelo seu corpo e sua vida, e também ser responsável pelas suas escolhas, sua satisfação e pelo seu próprio destino. (Campos, 2014, p. 163-164)

A escrita é o caminho por onde a travessia da passagem se dá a ler. Esse lugar onde as palavras dizem e não dizem, lugar operado pela letra, que inscreve o poético, como abalo, na ordenação do sentido. O poético é, antes da letra, a própria letra, ou melhor, a queda das letras em estado de *des-aparição*.

[...] nas palavras de Duras:

“Escrever.

Não posso.

Ninguém pode.[...]”

11 LLANSOL, Maria Gabriela. O sonho de que temos a linguagem. *COLÓQUIO Letras*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, n. 143/144, p. 7-8, Jan.-Jun. 1997.

12 O “Outro”, escrito por Lacan com maiúscula, não é nenhuma pessoa, mas um lugar, uma outra cena.

[...] as palavras de Duras, aqui, sustentam uma pergunta: quem escreve, quando já não se pode escrever? [...] Dizer que ninguém pode, ou que ninguém escreve, não é o mesmo que dizer que não há quem escreva. Trata-se, antes, de afirmar a existência de uma ninguém que escreve. E talvez seja essa a forma mais radical de se pensar a “pulsão da escrita.” (Branco, 2019, p. 17)

Outra dimensão do texto, em que há “*pulsão da escrita*” (Llansol, 1984, p. 31-32, grifo da autora), expressão inventada por Llansol, que traz como marca um deslocamento da pulsão do escritor, da pulsão de escrever, para a pulsão da própria escrita, o que afirma a escrita fora da representação, como um movimento pulsional que atravessa o corpo (Branco, 2019). Para Llansol, escreve Castello Branco, a escrita não se faz por metáforas, mas por um “*pensamento da luz*” (Branco, 2019, p. 18, grifo da autora), sendo a singularização, efeito dessa “pulsão da escrita”, “luz preferida” (Andrade, 2006, p.300). Trata-se da “clorofila, a primeira matéria do poema” (Llansol, 2000, p. 18).

Com uma matéria exterior, o poema, no movimento da “pulsão da escrita”, desaloja o sujeito, colocando-o ao seu lado e fazendo de si um tipo de “poema sem eu” (Llansol, 2000, p. 13) – um poema novo: um saber-fazer com o fora de sentido de língua e sua marca de letra, um trabalho com as vias dos restos e das faltas, que pulsa ao modo de uma cadeia de significantes, conectada ao corpo e feita de substância gozante – pulsão: tesouro dos significantes. Clorofila que faz o poema expandir, pulsão da escrita: invenção pela fresta de luz que incendeia o poema... ou, poema que incendeia o coração da palavra... em trânsito, ao pé da letra, um poema tecendo outro poema que tece outro poema... pequenas chamas do vivo a traduzir a vida. A escrita, ao se dar ao poema, sobrevive nele.

Um dia se viver até ser muito velha deixo de escrever. Com certeza que isso me há-de parecer irreal, impraticável. E absurdo. Um dia pensei que já me tinha acontecido, que já não ia escrever nunca mais. Foi durante aquela cura de desintoxicação. Recordo-me bem. Foi no hospital Americano. Estava de pé encostada à janela, Yann segurava-me. Olhava para os telhados vermelhos em frente com a mulher loura de olhos azuis que saía de outra chaminé. De repente, chorei, a evidência invadiu-me, disse a Yann que de certeza que não ia escrever mais, que tinha acabado. Aquilo era sincero, provocava-me um desgosto imenso de que ainda me recordo. Mas isso não me apagou as visões nas chaminés. Olhavam para o meu desgosto. Quando vim do hospital Americano, tentei imediatamente escrever na minha agenda, isto materialmente falando, quero dizer, segurar na caneta e escrever. Primeiro não fui capaz de desenhar as letras, e depois voltei a ser capaz. Mas aquela nova escrita provisória, de onde vinha? – Como o buraco que estava debaixo da casa quando levantaram o degrau. – Era a escrita de uma criança de cinco anos, irregular, manchada, parecia-se com a dos criminosos, porque não. Queria escrever um livro, como estou a escrever neste momento, como estou a falar consigo neste momento. Quase nem reparo que as palavras saem de mim. Aparentemente nada é dito a não ser o nada que há em todas as palavras.

Não se sabe quando as coisas estão ali na vida. Escapa-nos. Outro dia, dizia-me que a vida muitas vezes parecia dobrada, é exatamente o que sinto: a minha vida é um filme dobrado [...].

É tarde na vida que extraímos determinados ensinamentos daquilo que vivemos. Hão-de-ver. É preciso ousar transmitir isso, quero dizer, e escrever a partir daí. (Duras, 1994, p. 146-147)

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Vania Maria Baeta. *Luz preferida* – a Pulsão da Escrita em Maria Gabriela Llansol e Thérèse de Lisieux. 335 f. 2006. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 2006.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*: ensaios críticos III. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BAYÓN, Patricio Álvarez. *El autismo entre la lengua y la letra*. Olivos: Grama Ediciones, 2020.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2011.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Tradução de Fernando Camacho. In: BRANCO, Lucia Castello (org.). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin*: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: FALE|UFMG, 2008. (Cadernos Viva Voz).
- BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Tradução de José Marcos Macedo. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- BRANCO, Lucia Castello. *Os ínvios caminhos*: ler, escrever, psicanalisar. Belo Horizonte: Cas'a Edições, 2019.
- CAMPOS, Haroldo. O afreudisiaco Lacan na galáxia de Laíngua. In: CESAROTTO, Oscar. *Ideias de Lacan*. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- CAMPOS, Sérgio de. *Passema*: testemunhos de um final de análise. Belo Horizonte: Scriptum Livros, 2014.
- DICKINSON, Emily. *Bilhetinhos com poemas*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Sintra: Colares Editora. [s.d.].
- DURAS, Marguerite. *A vida material*. Marguerite Duras fala a Jérôme Beaujour. 2. ed. Tradução de Tereza Coelho. Algés: Ed. Difel, 1994.
- FREUD, Sigmund. *As pulsões e seus destinos*. Obras incompletas de Sigmund Freud. Trad. Pedro Heitor Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 11*: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1964). Trad. M. D. Magno. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- LACAN, Jacques. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 20*: mais, ainda. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- LACAN, Jacques. Rumo a um significante novo. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Opção Lacaniana – Revista Brasileira Internacional de Psicanálise. Tradução da equipe editorial. São Paulo: Ed. Eolia, n. 22, p. 9-13, ago. 1998.
- LAURENT, Éric. *O avesso da biopolítica*: uma escrita para o gozo. Trad. Sergio Laia. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2016.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Na Casa de Julho e Agosto*. Porto: Afrontamento, 1984.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde vais, Drama-Poesia?* Lisboa: Relógio d'água, 2000.

LLANSOL, Maria Gabriela. O sonho de que temos a linguagem. *COLÓQUIO Letras*. Revista Trimestral, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, n. 143/144, p. 7-8, Jan.-Jun. 1997. Disponível em: <https://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=&p=5&o=p>. Acesso em: 15 mar. 2025.

LLANSOL, Maria Gabriela. Prefácio. In: LISIEUX, Therese Martin de. *Alto voo da cotovia*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'Água, 1997, p. 7-16.

LLANSOL, Maria Gabriela. Prefácio. In: LOUYS, Pierre. *O sexo de ler de Bilitis*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'Água, 2010, p. 7-18.

LLANSOL, Maria Gabriela. Prefácio. In: RILKE, Rainer Maria. *Frutos e apontamentos*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'Água, 1990, p. 7-11.

LLANSOL, Maria Gabriela. Prefácio. In: RIMBAUD, Arthur. *O rapaz raro*. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'Água, 1998, p. 7-13

MANDIL, Ram Avraham. *Como um imenso corpo de mulher*. Paris: Associação Mundial de Psicanálise, 2022. Disponível em: <https://www.grandesassisesamp2022.com/pt-br/como-um-imenso-corpo-de-mulher/>. Acesso em: 20 fev. 2025.

MILLER, Jacques-Alain. Comentário. In: LACAN, Jacques. *A terceira: teoria de lalíngua*. Tradução de Teresinha N. Meirelles do Prado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2022.

MILLER, Jacques-Alain. *O corpo falante*. X Congresso da AMP. Rio de Janeiro 2016. Disponível em: <https://www.ebp.org.br/flip/bibliofalante/Bibliofalante/assets/common/downloads/page0164.pdf>. Acesso em: 14 mar. 2025.

PAULA, Janaina de. Tradução Legente e Experiência Literária em Maria Gabriela Llansol. *Cad. Trad.*, Florianópolis, v. 41, n. 2, p. 247-270, maio-ago. 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ct/a/yGBQsXcrNk3NqwJ3ND5vfrh/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 06 mar. 2025.

Submissão em: 23/03/2025

Accite em: 26/05/2025

APULSÃO DA ESCRITA, O ENDEREÇAMENTO E A LETRA EM ANA CRISTINA CESAR

THE DRIVE FOR WRITING, THE ADDRESSING AND THE LETTER IN ANA CRISTINA CESAR'S WORK

Amanda Moura

Universidade Federal do Ceará

amandajfmoura@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-1242-4236>

RESUMO: Este texto reflete sobre a escritura de Ana Cristina Cesar, a fim de acompanhar a pulsão da escrita. Com amparo teórico e crítico oriundo da teoria literária e da psicanálise, investiga-se: a) o desejo de escrever, desdobrado em Querer-Escriver e pulsão da escrita; b) a interlocução e o endereçamento, procedimentos fulcrais na obra da referida autora; c) a letra, noção que aproxima a literatura e a psicanálise.

PALAVRAS-CHAVE: Pulsão da escrita; Endereçamento; Letra; Ana Cristina Cesar.

ABSTRACT: This paper reflects on the writing of Ana Cristina Cesar, in order to follow the drive for writing. With theoretical and critical support from literary theory and psychoanalysis, it investigates: a) the desire to write, unfolded in Want-To-Write and drive for writing; b) the interlocution and the addressing, pivotal procedures in the work of aforementioned author; c) the letter, a notion that brings literature and psychoanalysis together.

KEYWORDS: Drive for writing; Addressing; Letter; Ana Cristina Cesar.

I. O QUERER-ESCREVER, A PULSÃO DA ESCRITA

Em *A preparação do romance I* (2005a), o teórico Roland Barthes se interroga sobre o movimento que leva alguém a um trabalho de escrita. O gesto de escrever nasceria, afinal, de uma atitude? De uma pulsão? De um desejo? Para Barthes, não há palavras que possam definir com exatidão a força íntima que impulsiona o sujeito às letras. Vejamos o que diz Barthes: “O ‘Querer-Escriver’ = atitude, pulsão, desejo, não sei bem: mal estudado, mal definido, mal situado. Isso está sugerido pelo fato de não existir na língua uma palavra para esse ‘desejo’ [...]” (Barthes, 2005a, p. 16).

A força desse Querer-Escriver, espécie de sentimento-ato, pode ser vislumbrada em uma então jovem leitora¹ de Roland Barthes: a poeta brasileira Ana Cristina Cesar, alguém cujo Querer-Escriver extravasava em variados suportes, dos papéis soltos aos caderninhos, nas mais diversas modalidades de escrita. Um exemplo disso é a publicação *Antigos e soltos: poemas e prosas da pasta rosa* (2008), livro póstumo organizado por Viviana Bosi a partir do vasto material escrito que Ana Cristina guardara ao

¹ Em setembro de 1981, na revista *Veja*, Ana Cristina Cesar publicou o texto “Pura Gamação”, uma resenha de *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. Obtive essa informação por meio da dissertação *Nas tramas de Ana Cristina Cesar: crítica, poesia, tradução*, de Mara Lúcia Masutti. O texto de Ana Cristina está reproduzido no trabalho de Masutti, disponível no link a seguir: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/76219/99634.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 19 fev. 2025.

longo de anos. Para descrever a matéria-prima dessa publicação, a organizadora pede ao leitor que imagine uma grande pasta cor de rosa – cor, a essa altura, já desgastada e modificada pelo tempo – em que fora armazenada toda sorte de papéis: folhas de agenda, notas de aula, redações escolares, desenhos, cartas não enviadas, diários de viagem nas línguas inglesa e portuguesa, notas rabiscadas em guardanapos ou envelopes e até “poemas escritos e reescritos maniacamente na mesma página, em todas as direções” (Bosi, 2008, p. 9).

IMAGINE UMA PASTA GRANDE, de capa dura e de coloração rosa que ficou meio marrom com o tempo. A lombada é de sanfona, para que possamos abri-la com mais facilidade. Dividida em sete seções, nela foram colocados textos de todo tipo durante uns dez anos. Retalhos de agenda, anotações de aula, redações escolares com elogio da professora, desenhos, cartas que nunca seguiram, diários de viagem em inglês e português, anotações íntimas rabiscadas em guardanapos e envelopes, papeizinhos, papeizões em caneta roxa, verde, preta, a lápis etc etc. Desde autolembretes para fixar na porta do quarto, até poemas escritos e reescritos maniacamente na mesma página, em todas as direções. (Bosi, 2008, p. 9)

O volumoso material testemunha um desejo de escrita que se desdobrou em diversas atividades textuais praticadas por Ana Cristina Cesar – cartas, poesia, tradução, crítica literária e cultural, para citar alguns exemplos². As palavras de Viviana Bosi e a publicação por ela organizada reafirmam a percepção de Italo Moriconi sobre a amiga Ana Cristina. Em *Ana C: o sangue de uma poeta*, Moriconi focaliza a mão de Ana,³ sempre possuída por um gesto de escrever sobre qualquer superfície.

Deve ter sido uma emoção muito forte o dia na classe de alfabetização em que finalmente apossou-se do lápis e se viu traçando linhas e letras sobre o branco papel. Este momento, ela o reteve para sempre no gesto que, já adulta, repetia sem cessar, como um tique nervoso. Gesto de escrever com a mão vazia, fechada sobre si mesma como se empunhasse o lápis, percorrendo a superfície que estivesse mais próxima, mesa de bar, espaldar da cadeira, as próprias pernas. Os móveis todos viravam folhas de papel, Ana deitando sobre eles sua literatura virtual. Enquanto durasse a conversação, ela estaria assim, sem deixar de olhar no olho, sempre muito atenta ao interlocutor, mas a mão desviava, perdia-se em arabescos cegos, fingindo escrever. Gesto obsessivo que nascia da exibição da intimidade mas queria açambarcar o mundo. Para isso desdobrava-se noutro gesto maior, bem feminino: abrir a bolsa, vasculhá-la. E de lá sacar algum microcaderninho, anotando cada evento do dia em palavras soltas, comentários-pílulas. Ou sacava agenda, de preferência da Unicef. Ou cadernão de capa dura trancado com chavezinha de garota dos segredos. E aí a conversa provavelmente escorregaria pelo ralo da folha branca, agora literalizada. A conversa sublimava em poema, em biografia de poema. Esboço ou extrato, vida cadáver revolvida em caligrafia, outra vida. (Moriconi, 2016, p. 71-72)

2 O ato de empunhar o lápis ou a caneta para deixar marcas no papel também foi usado para outro destino: o desenho, como se verifica no póstumo *Caderno Portsmouth-Colchester* (1989), que reúne alguns desenhos e algumas anotações que a poeta produziu em viagem pela Inglaterra, em 1980.

3 Há muitas razões pelas quais alguém escolhe se referir a Ana Cristina Cesar pelo seu primeiro nome. Assim o faço, aqui, porque o tom oralizante de sua escrita convoca o leitor a um cenário de intimidade e conversa, mas também porque aprendi, com Tamara Kamenszain, que o primeiro nome pode ter mais força que o sobrenome nas vidas de mulheres poetas. “Vem chegando a hora dos nomes” (Kamenszain, 2022, p. 14).

Gostaria aqui de sublinhar a insistência do gesto de escrita na mão de Ana Cristina, desse Querer-Escriver. Essa imagem se assemelha à da preensão persecutória, concebida por Maurice Blanchot em *O espaço literário* (2011).

Essa mão experimenta, em certos momentos, uma enorme necessidade de agarrar: ela deve agarrar o lápis, tem de fazê-lo, é uma ordem, uma exigência imperiosa. Fenômeno conhecido sob o nome de “preensão persecutória” (Blanchot, 2011, p. 16).

O domínio do escritor, assinala Blanchot, não está na mão que escreve, mas na outra mão, aquela que não escreve e que pode, portanto, intervir e promover uma interrupção no ato de escrever. Quem, no entanto, domina a mão para a qual a escrita é “o interminável, o incessante” (Blanchot, 2011, p. 17)? Pretendo, aqui, avizinhar o Querer-Escriver barthesiano, a preensão blanchotiana e a pulsão, afinal, a imagem delineada por Maurice Blanchot testemunha o caráter pulsional da escritura observado por Roland Barthes: por meio dessa preensão de um instrumento de escrita, como um lápis ou uma caneta, ainda que imaginários, talvez possamos falar de uma *pulsão da escrita* em Ana Cristina Cesar.

A formulação *pulsão da escrita* não é nova. Podemos encontrá-la no livro *Na casa de julho e agosto*, de Maria Gabriela Llansol. Em texto dedicado à escritora portuguesa, Lucia Castello Branco ressalta que a pulsão da escrita llansonliana provém também da própria escrita, não apenas do sujeito que escreve. E que essa escrita atravessa o corpo de quem se põe a escrever.

Para se pensar a “pulsão da escrita”, expressão introduzida por Maria Gabriela Llansol, marcada por um duplo genitivo que se desloca da pulsão do escritor, sua pulsão de escrever, para a pulsão da própria escrita, é preciso, antes de tudo, pensar a escrita fora da representação, como um movimento pulsional que atravessa o corpo. (Branco, 2019, p. 19-20)

Mas o que é a pulsão, afinal? Sabemos, com Sigmund Freud, que se trata de “uma força constante” (Freud, 2023, p. 19) que ataca “do interior do corpo” (Freud, 2023, p. 19). E é também um “um conceito fronteiro” (Freud, 2023, p. 25), limítrofe, entre o biológico e o psíquico, entre o anímico e o somático.

É, pois, num espaço limítrofe e fronteiro que desejo encontrar esse conceito e aproximá-lo da literatura. E assim o faço por crer que esses dois campos, a literatura e a psicanálise, podem se encontrar nos limites de suas margens. E que a fronteira pode se transformar em um litoral. Se a fronteira define uma separação, se ela distingue dois espaços, o litoral instaura uma zona comum para os heterogêneos, como ensina Jacques Lacan em seu emblemático texto “Lituraterra”, em *Outros escritos* (2003). E como situar esse litoral entre a psicanálise e a literatura? Por meio da letra, como sugere Lacan: “Não é a letra... litoral, mais propriamente, ou seja, figurando que um campo inteiro serve de fronteira para o outro, por serem eles estrangeiros, a ponto de não serem recíprocos?” (Lacan, 2003, p. 18).

A letra estabelece, portanto, não uma completa separação, mas uma borda entre a psicanálise e a literatura, um litoral em que esses campos heterogêneos se encontram e se tocam, “deixando um pouco de um e levando um pouco do outro em um movimento contínuo e cuidadoso” (Branco; Sobral,

2022, p. 21). Falaremos desse conceito lacaniano, a letra, mais adiante. Por ora, basta-nos saber que a psicanálise e a literatura, bem como a pulsão e a escrita, podem se aproximar pela força da letra. E que para ler a pulsão da escrita será preciso considerar a sua dupla face, isto é, a pulsão experimentada pelo sujeito que entra em contato com o gesto escritural e que dele recolhe efeitos, mas também aquela que há na própria escrita, no corpo erótico e pulsional do texto.

Começemos pela pulsão que se manifesta naquele que escreve. Esse Querer-Escriver, pulsional, dá um passo além da vontade e não se resume a uma escolha feita por um indivíduo (ao sujeito, aprendemos com Blanchot, cabe apenas parar a mão que, pulsionalmente, escreve). A pulsão é, na verdade, uma *insistência*, um desejo que *afronta* e move alguém à escrita, como lemos no poema a seguir, de Ana C.

“NADA, ESTA ESPUMA”

*Por afrontamento do desejo
insisto na maldade de escrever
mas não sei se a deusa sobe à superfície
ou apenas me castiga com seus uivos.
Da amurada deste barco
quero tanto os seios da sereia.
(Cesar, 1983, p. 67, grifos meus)*

A operação pulsional do Querer-Escriver é, pois, uma “insistência significativa” – para usar as palavras de Jacques Lacan a respeito da pulsão –, nascida também da própria escrita, que atravessa o sujeito: “a noção de insistência, de insistência repetitiva, de insistência significativa” (Lacan, [1954-1955] 2010, p. 279).

Nesse sentido, Lucia Castello Branco sublinha o poder de ação que há na escrita e assinala: “nesse querer já não posso mais me colocar como um sujeito que escolhe e determina. As coisas já não me parecem assim tão simples. Nesse querer me coloco então como alguém que foi por ela – a escrita – atravessado” (Branco, 2011, p. 68). Quem escreve é tomado pela escrita.

Lembremos ainda, com Barthes, que o texto tem um corpo que sente prazer, que deseja e dá provas de que deseja – “Essa prova existe: é a escritura” (Barthes, 2010, p. 11). O prazer do texto seria, pois, a passagem “de uma outra linguagem, como o exercício de uma fisiologia diferente” (Barthes, 2010, p. 38), isto é, a fisiologia do corpo erótico, afinal, “o prazer do texto seria irreduzível a seu funcionamento gramatical [...], como o prazer do corpo é irreduzível à necessidade fisiológica” (Barthes, 2010, p. 23). A escrita, portanto, não se conforma ao funcionamento gramatical, mas se direciona também ao corpo erótico, que admite a dimensão pulsional do Querer-Escriver. E, nessa direção, podemos dizer que a escrita deseja o escritor, convoca seu corpo a escrever.

2. O “ESCREVER PARA QUEM?”, O ENDEREÇAMENTO

Ainda em *A preparação do romance I* (2005a), Roland Barthes questiona sua própria certeza sobre o *escrever*, verbo que em outro momento havia sido apreciado em sua intransitividade. Agora, Barthes anuncia: “Por muito tempo acreditei que havia um *Querer-Escriver* em si: *Escriver*, verbo intransitivo – hoje tenho menos certeza. Talvez querer-escrever = querer escrever algo⁴ □ Querer-Escriver + Objeto.” (Barthes, 2005a, p. 20).

Essa preocupação de Roland Barthes com a transitividade do escrever é compartilhada também por Ana Cristina Cesar: “escrever o quê?”, perguntou Barthes; “escrever para quem?”, questionou Ana.

Agora percebo por que a grande obsessão com a carta, que é na verdade obsessão com o interlocutor preciso e o horror do “leitor ninguém” de que fala Cabral. *A grande questão é escrever para quem?* Ora, a carta resolve este problema. Cada texto se torna uma Correspondência Completa, de onde se estende o desejo das correspondências completas entre nós, entre linhas, clé total. A outra variação é o diário, que se faz à falta de interlocutor íntimo, ou à busca desse interlocutor (“querido diário...” ou as trancas que denunciam o medo/o desejo do leitor indiscreto). (Cesar, 2013, p. 415, grifos meus)

De Roland Barthes e de Ana Cristina Cesar, podemos derivar: não basta escrever, tampouco escrever algo, é preciso direcionar o algo da escrita para alguém. Alguém não exatamente definido *a priori*, mas “algum corpo futuro” (Barthes, 2005b, p. XVI), isto é, um leitor que venha a recolher biografemas, grafemas de vida, pequenos traços, “litura pura” (Lacan, 2003, p. 21) do corpo que um dia escreveu. O texto, nesse sentido, propõe algo de encontro: alguém escreve e se torna, em algum corpo futuro, um “sujeito para amar”, como lemos em *Sade, Fourier, Loyola* (2005b).

O prazer do Texto comporta também uma volta amigável do autor. O autor que volta não é por certo aquele que foi identificado por nossas instituições (história e ensino da literatura, da filosofia, discurso da Igreja); nem mesmo o herói de uma biografia ele é. O autor que vem do seu texto e vai para dentro da nossa vida não tem unidade; é um simples “plural de encantos”, o lugar de alguns pormenores tênues, fonte, entretanto, de vivos lampejos romanescos, um canto descontínuo de amabilidades [...], não é uma pessoa (civil, moral), é um corpo. Porque, se é necessário que, por uma dialética arrevesada, haja no Texto, destruidor de todo sujeito, um sujeito para amar, tal sujeito é disperso, um pouco como as cinzas que se atiram ao vento após a morte (ao tema da *urna* e da *estela*, objetos fortes, fechados, instituidores de destino, opor-se-iam os estilhaços de lembrança, a erosão que só deixa da vida passada alguns vincos); se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: “biografemas”, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino

4 Para Roland Barthes, esse *algo* era o romance. Ana Cristina Cesar também sonhou a escrita de um romance que não chegou a ser finalizado, como lemos nas palavras Armando Freitas Filho em texto de apresentação do *Poética*, livro póstumo da autora: “antigo desejo de escrever um romance, que chegou a ser esboçado n’O Livro” (Cesar, 2013, p. 10). Esse romance, tal qual o encontramos em *Antigos e soltos: poemas e prosas da pasta rosa* (2008), assemelha-se a um conto dividido em nove partes.

e vir a tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão; uma vida esburacada, em suma, como Proust soube escrever a sua na sua obra, ou então um filme à moda antiga, de que está ausente toda palavra e cuja vaga de imagens (esse *flumen orationis* em que talvez consista o “lado porco” da escritura) é entrecortada, à moda de soluções salutaras, pelo negro apenas escrito do intertítulo, pela irrupção envolta de outro significante: o regalo branco de Sade, os vasos de flores de Fourier, os olhos espanhóis de Inácio (Barthes, 2005b, p. XVI- XVII).

Na compreensão barthesiana, é preciso que o leitor – esse corpo futuro – deseje o escritor, que não é, propriamente, aquele identificado a uma pessoa jurídica, mas a alguns pormenores, lampejos, encantos. Barthes espera que o leitor recupere estilhaços de vida do autor e que componha, por meio desses traços, um texto vivo. Um texto vivificado porque, de algum modo, é escrito também pelo amor de quem o lê. Há, assim, uma relação desejosa entre autor e leitor.

O desejo pelo corpo futuro, situado no leitor, é tratado por Ana Cristina Cesar no curso *Literatura de Mulheres no Brasil*, ministrado por Beatriz Resende. Na ocasião, Ana Cristina explica aos alunos que a escrita começa, em muitos casos, a partir da esfera íntima relativa à carta e ao diário. Esses textos, epistolar e diarístico, têm em comum o desejo de mobilização de um outro, a insistência em um *tu*, o que se expressa por meio de vocativos, do endereçamento. Em síntese, Ana argumenta que essas modalidades de escrita põem em relevo a figura de um interlocutor. Vejamos o que Ana diz sobre as cartas.

Quase todo mundo aqui, tenho certeza absoluta, que a maioria das pessoas já fez diário íntimo ou faz diáriozinho, em adolescência ou até agora. E que a maioria absoluta das pessoas aqui também escreveu alguma vez cartas, ou, quem sabe, teve até uma correspondência meio intensa, com algumas expectativas. [...] Fundamentalmente, carta você escreve para mobilizar alguém, especialmente se a gente entra no terreno da paixão, onde a correspondência fica mais quente. Você quer mobilizar alguém, você quer que, através do teu texto, um determinado interlocutor fique mobilizado. Então é muito dirigido. Vocês estudaram Jakobson? Função fática? Muito centrado naquilo que é a segunda pessoa. Então, carta é cheio de vocativos, é cheio de exortações a alguém. É alguém que importa numa carta, mesmo que você esteja falando de coisas tuas. [...] (Cesar, 2016, p. 293)

Missivista incansável, a produção epistolar de Ana Cristina Cesar já rendeu ao menos duas publicações póstumas, a saber: *Ana C. Correspondência incompleta* (1999), organizada por Heloisa Teixeira (àquele momento, ainda Buarque de Hollanda) e Armando Freitas Filho, e *Amor mais que maiúsculo* (2022), compilado de cartas apaixonadas que Ana Cristina Cesar enviou a Luiz Augusto entre 1969 e 1971. Por experiência e intimidade com as cartas, Ana Cristina compreende bem as particularidades dessa modalidade de texto: quem escreve cartas tende a conhecer a identidade de seu destinatário. Ao escrever poemas ou romances, textos mais enquadrados no que se estabeleceu como literatura, perde-se de vista a identidade do receptor, afinal, não há como prever quem serão os leitores da obra. No entanto, o desejo por esse outro permanece, de modo que a escrita, dita literária ou não, é, para Ana,

“o desejo do encontro ou o desejo de mobilização do outro” (Cesar, 2016, p. 294). É para *um* outro que se escreve.⁵

Bom, e a literatura? Quando você faz poesia, quando você faz romance, quando alguém produz literatura propriamente, qual é a diferença em relação a esses gêneros? Você está escrevendo para todo mundo? Do ponto de vista pessoal, do ponto de vista de como é que nasce um texto, você, quando está escrevendo, o impulso básico de você escrever é mobilizar alguém, mas você não sabe direito quem é esse alguém. Se você escreve uma carta, sabe. Se escreve um diário, você sabe menos. Se você escreve literatura, o impulso de mobilizar alguém – a gente podia chamar de o outro – continua, persiste, mas você não sabe direito [...] A gente não sabe direito para quem a gente escreve. Mas existe, por trás do que a gente escreve, o desejo do encontro ou o desejo de mobilização do outro. (Cesar, 2016, p. 294)

O que se pode recolher desse depoimento é que a escrita, para Ana Cristina Cesar, tende a nascer desse desejo de convocação, de chamamento, de relação dialogal,⁶ “em estado de contínua travessia para o Outro” (Santiago, 2002, p. 61). O *eu*, portanto, se encaminha ao *tu*, deseja-o, solicita-o – de tal modo, podemos arriscar dizer que a existência daquele só se efetiva na relação com este.

Vejamos, a seguir, o início de alguns textos poéticos de Ana: *Correspondência Completa*, “Instruções de bordo” e “Anônimo”, respectivamente.

MY DEAR,

Chove a cântaros. Daqui de dentro penso sem parar nos gatos pingados. Mãos e pés frios sob controle. Notícias imprecisas, fique sabendo. É de propósito? Medo de dar bandeira? Ouça muito Roberto: quase chamei você mas olhei para mim mesmo etc. Já tirei as letras que você pediu. [...] (Cesar, 1983, p. 87)

5 Para Roland Barthes, não se escreve para o outro; para Ana Cristina Cesar, talvez se escreva para *um* outro, indefinido *a priori*. Em *Fragmentos de um discurso amoroso*, Barthes escreve: “Saber que não se escreve para o outro, saber que as coisas que vou escrever não me farão nunca amado por quem eu amo, saber que a escritura não compensa nada, não sublima nada, que ela está precisamente *aí onde você não está* – é o começo da escritura”. (Barthes, 2018, p. 152)

6 Aliás, para Ana Cristina Cesar, quanto mais o texto insistir nesse impulso ao outro, quanto maior a convocação de um interlocutor, mais próximo ele está do que a poeta chama de “literatura feminina”. E por feminina, é importante frisar, Ana Cristina não se refere a um texto necessariamente produzido por mulheres, mas a um texto que busca obstinadamente o tu, o você, o outro, o interlocutor, afinal. É, então, por uma abertura à alteridade que o feminino surge no texto, que, ao dirigir-se ao outro, pretende também escutá-lo. Vejamos, a seguir, o que diz Ana Cristina. “Quem é esse interlocutor? Inclusive, não sei se vocês notaram o título do livro, *A teus pés*, já contém uma referência ao interlocutor. A teus pés, pés de quem? Muita gente me perguntou: aos pés de quem? Muita gente brincou com esse título. Para quem é? Muita gente se intrigou com isso. Quer dizer, não é que seja alguém determinado. Isso significa que aqui existe, de uma maneira muito obsessiva, essa preocupação com o interlocutor, que eu acho, inclusive, que é um traço duma literatura feminina – e aí feminina não é necessariamente escrita por mulher. É a minha posição [...]”. (Cesar, 2016, p. 295)

“INSTRUÇÕES DE BORDO”

(para você, A. C., temerosa, rosa, azul-celeste)

Pirataria em pleno ar.
A faca nas costelas da aeromoça.
Flocos despencando pelos cantos dos
lábios e casquinhas que suguei atrás
da porta. [...]
(Cesar, 1983, p. 64)

“ANÔNIMO”

Sou linda; gostosa; quando no cinema você roça o ombro em mim aquece, escorre, já não sei mais quem desejo, que me assa viva, comendo coalhada ou atenta ao buço deles, que ternura inspira aquele gordo aqui, aquele outro ali, no cinema é escuro e a tela não importa, só o lado, o quente lateral, o mínimo pavio. [...]. (Cesar, 1983, p. 68)

No primeiro caso, o longo poema em prosa assume a forma de carta e principia com um vocativo: “MY DEAR”; no segundo, o interlocutor surge entre parênteses, em uma espécie de dedicatória para “A. C.”; no terceiro, a estrutura do poema flerta com a forma de uma missiva direcionada ao “você”, na primeira linha. A profusão de ocorrências em que a escrita de Ana Cristina Cesar se dirige a um *tu* testemunha as estratégias de endereçamento empregadas pela escritora. Por endereçamento, refiro-me ao trânsito de palavras e afetos por meio da conversação ou da correspondência, que não têm um destino fixo, como lemos no *Indicionário do contemporâneo* (2018).

Trata-se, então, de pensar o endereçamento como algo que produz no texto um movimento, um deslocamento, através de uma conversação ou de uma correspondência em aberto, uma palavra em trânsito, poderíamos dizer, que não tem um destino certo, um remetente certo, um leitor, o leitor” (Pedrosa et al., 2018, p. 104).

No *Indicionário* (2018), o verbete *endereçamento* ressalta a presença do pronome em segunda pessoa e toma como exemplo a poesia de Ana Cristina Cesar.

Podemos entrar na discussão sobre endereçamento observando a atenção dada pela crítica a um procedimento da produção poética contemporânea: a presença do pronome em segunda pessoa na retórica da correspondência e da conversação. No contexto brasileiro, é possível encontrar esse interesse em algumas leituras em torno da poesia de Ana Cristina Cesar. Lançando mão dos procedimentos do diário, correspondência, confissão, essa poesia evidencia o endereçamento como um modo de problematizar as leituras que postularam a intransitividade da palavra poética e sua autorreflexividade, tais como as de Roman Jakobson ou do Formalismo Russo. (Pedrosa et al, 2018, p. 98)

Essa reconhecida insistência de Ana Cristina Cesar na carta e no interlocutor tem um efeito importante: afasta sua escrita do “leitor ninguém” (Cesar, 2013, p. 415) e permite entrever o desejo por um “leitor alguém”, se assim podemos dizer. Se a leitura é “o gesto do corpo” (Barthes, 2012, p. 33), como aprendemos com Barthes, se “é com o corpo, certamente, que se lê” (Barthes, 2012, p. 33), esse “leitor alguém” colocará seu corpo na cena de leitura, no texto, na busca pelo corpo daquele que escreveu.

Será que o corpo do “leitor alguém”, no processo da leitura, é capaz de restituir, ou mesmo de confeccionar, o corpo do escritor, de recolher seus biografemas? Lembremos que a poesia pode relutar contra uma “consciência êuica” (Branco, 2019, p. 23) e contra o “obscurantismo biografílico” (Cesar, 2008, p. 16), mas que ela não existe sem corpo. Assim, o poema de inflexão epistolar, por retomar um gênero da intimidade, guarda traços do corpo de quem o escreveu, mais precisamente da voz, do “grão da voz” (Barthes, 2010, p. 77). Por meio dos vocativos e do tom conversacional, talvez seja depositada na escrita e recuperada pelo corpo futuro do leitor a presença de um ritmo, de algo do grão da voz, “um misto erótico de timbre e de linguagem” (Barthes, 2010, p. 77), que produz “a aliteração nos lábios, a inversão no ouvido” (Lacan, 2003, p. 15). É, então, no ponto em que o grão da voz encontra um leitor, esse outro tão desejado, tão convocado, que nasce a escritura, mais propriamente a escritura em voz alta, que busca “os incidentes pulsionais, a linguagem atapetada de pele” (Barthes, 2010, p. 77).

A escritura em voz alta não é expressiva; deixa a expressão ao fenotexto, ao código regular da comunicação; por seu lado ela pertence ao genotexto, à significância; é transportada, não pelas inflexões dramáticas, pelas entonações maliciosas, os acentos complacentes, mas pelo *grão* da voz, que é um misto erótico de timbre e de linguagem, e pode portanto ser, por sua vez, tal como a dicção, a matéria de uma arte: a arte de conduzir o próprio corpo (daí sua importância nos teatros extremo orientais). Com respeito aos sons da língua, a *escritura em voz alta* não é fonológica, mas fonética; seu objetivo não é a clareza das mensagens, o teatro das emoções; o que ela procura (numa perspectiva de fruição), são os incidentes pulsionais, a linguagem atapetada de pele, um texto onde se possa ouvir o grão da garganta, a pátina das consoantes, a voluptuosidade das vogais, toda uma estereofonia da carne profunda: a articulação do corpo, da língua, não a do sentido, da linguagem. (Barthes, 2010, p. 77-78)

Como ler essa escritura em voz alta, para a qual não importa apenas o transporte da mensagem, o significado, mas principalmente o vibrar da linguagem e as pulsações do corpo e aquilo que Roland Barthes chamou de significância⁷? Talvez essa escritura em voz alta, destinada ao leitor como uma carta em que se deposita o grão da voz, solicite também os ouvidos.

3. A LETTRE: CARTA, LETRA, LITORAL

No livro *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III* (1990), mais precisamente em “O grão da voz”, Roland Barthes se dedica à presença da voz na música. No percurso, ele chega a aproximar som, escrita

⁷ “O que é a significância? É o sentido na medida em que é produzido sensualmente”. (Barthes, 2010, p. 2)

e corpo, além de esboçar algumas definições para o grão da voz. Esse grão seria “o corpo na voz que canta, na mão que escreve, no membro que executa” (Barthes, 1990, p. 244). Ele não se restringe à fala que articula uma mensagem, mas alcança o som que fricciona a língua e que promove um sentido produzido sensualmente. Nessa fricção, a dimensão sonora sulca a língua, inscreve-se nela, de modo a formular uma marca, uma escrita.

O “grão” da voz não é – ou não é apenas – seu timbre; sua significância define-se melhor através do próprio contato da música com outra coisa, que é a língua (e não a mensagem). O canto deve falar, ou melhor, *escrever* [...] (Barthes, 1990, p. 242)

Em outra passagem, Roland Barthes argumenta que o grão seria “a materialidade do corpo falando a sua língua materna: talvez a letra; quase que certamente a significância” (Barthes, 1990, p. 239). Ressalto, aqui, a relação entre três significantes: o *grão da voz*, o *corpo que fala sua língua materna* e a *letra*. Tomemos essa língua materna em diálogo com a psicanálise – que nem de longe era desconhecida de Barthes – e façamos com que ela deslize para a lalingua de que trata Jacques Lacan: língua incompreensível, pois não é exatamente aquela falada pela mãe, mas a que é ouvida e sentida pelo bebê. Em meio a tantos sons, murmúrios, choros, balbucios, “a língua mãe lambe” (Cesar, 2008, p. 76) o corpo do bebê.

solto a cabeça
entre os pombos
pardos da noite

a língua mãe lambe
e enlaça o voo
meu trôpego

silêncio
(Cesar, 2008, p. 76)

Essa lalingua, pulsional, mais voltada ao gozo que à comunicação, é recuperada pelo grão da voz, pela letra.

Mas o que é a letra, afinal, a *lettre*?

No ensino lacaniano, a *lettre* se desdobrou nas dimensões de letra, carta e, como vimos, literal.

Começemos por pensar a letra, para Jacques Lacan, como traço, mais propriamente “rasura de traço algum que seja anterior” (Lacan, 2003, p. 21), como lemos em “Lituraterra”. Durante um voo de avião, Lacan observou as ravinas, os sulcos que a água da chuva deixara na planície siberiana, e formulou que a letra tem relação com essa marca, essa inscrição. Da metáfora ao literal, a letra já não portaria um significado, mas seria um ravinamento dele.

[...] a escrita [*écriture*] é, no real, o ravinamento do significado, aquilo que choveu do semblante como aquilo que constitui o significante. [...] Não há metalinguagem, mas o escrito que se fabrica com a linguagem é material talvez dotado de força para que nela se modifiquem nossas formulações (Lacan, 2003, p. 22-23)

Mais elementar que o significante, a letra reporta “ao puro traço, à pura inscrição, à sulcagem da superfície/corpo sobre a qual se escreve e se inscreve um sujeito. Além disso, é a letra que faz a borda, o litoral, como nos ensina Lacan em ‘Lituraterra’” (Branco, 2000, p. 23). Roland Barthes, também nessa direção, entende a letra como a unidade mínima da língua: ele equipara a letra ao grão da voz, o ponto mais reduzido, mais acurado na fala, um traço de puro som.

Se a letra é tão mínima, não se pode interpretá-la como se faria com uma frase ou uma palavra. Ela não se deixa ler com facilidade, mas escreve, inscreve seu som no corpo de quem a recebe. A letra é um traço, um grão de som que viaja em direção a um leitor futuro, um leitor alguém, um leitor letrado, que “não é exatamente um leitor erudito, mas um leitor que se deixa dividir pela letra” (Felman, 2022, p. 20). Eis, então, a dimensão de carta da *lettre*: a letra viaja e tem como destino um corpo que deseja ser lido por ela.

De Ana Cristina Cesar, encontramos a *lettre* repleta de vocativos e construída em ritmo de conversa. O “efeito de destinação” (Lopes, 2022, p. 123) de sua carta permite que nós, leitores, imaginemo-nos destinatários. Mas seremos, de fato, seus destinatários? Nós, que habitamos outro século e que, em verdade, somos bem menos afeitos à “lenta cumplicidade da correspondência” (Cesar, 1983, p. 101)? Nós, que sequer chegamos a conhecer Ana, a mulher que tanta carta destinou?

Além disso, como desconsiderar a informação presente na nota dos organizadores de *Correspondência incompleta* (1999), na qual Heloísa Teixeira e Armando Freitas Filho anunciam terem sido eles, sob pseudônimos Mary e Gil, os destinatários de *Correspondência completa*, publicado pela primeira vez em 1979?

Por fim, nós, os organizadores, fomos seus personagens: no livro ‘Correspondência completa’, de 1979, Mary e Gil são os que agora, 20 anos depois, reúnem, pela primeira vez em livro, parte de sua epistolografia. (1999, p. 11)

A quem pertence uma carta: a quem a escreveu, a quem a recebeu ou a quem dela se apossou? Essas perguntas, que são também de Jacques Lacan, sobrevoam este texto. Em “O seminário sobre a carta roubada”, nos *Escritos* (1998), Lacan comenta o famoso conto de Edgar Allan Poe e investiga a *lettre* enquanto carta. A quem pertence uma carta literária, isto é, uma letra?

Mas, em que pé estamos a esse respeito? Para que haja carta roubada, diremos conosco, a quem pertence uma carta/letra? [...] Então, a carta/letra sobre a qual quem a enviou ainda conserva direitos não pertenceria plenamente àquele a quem se dirige? Ou será que este último nunca foi seu verdadeiro destinatário? (Lacan, 1998, p. 30)

A reflexão prossegue em “Lição sobre Lituraterra”, que integra *O seminário, livro 18*. Lacan retoma o conto de Poe – o qual se desenvolve a partir de uma carta que fora roubada dos aposentos da rainha e que precisa ser recuperada – e chega a conclusões importantes sobre uma carta, uma letra: muito embora possa sofrer desvios, ela chega sempre a seu destino; ela exerce efeitos naqueles que a encontram, ainda que desconheçam seu conteúdo.

Ele, o conto, é feito do que acontece com a postagem de uma missiva, com o conhecimento daqueles que se encarregam de seus envios – é fazê-la seguir – e dos termos em que se apoia que eu, por minha vez, possa dizer, a propósito dessa carta, que uma carta sempre chega a seu destino, mesmo depois dos desvios que ela sofre no conto. O relato, se assim posso dizer, é feito sem nenhum recurso ao conteúdo da carta. É isso que torna notável o efeito que ela exerce sobre os que se tornam alternadamente seus detentores [...] (Lacan, [1971] 2005, p. 107)

Se formos ao texto de abertura dos *Escritos* (1998), de Jacques Lacan, avançaremos um pouco nessas questões que dizem respeito à destinação e ao efeito de uma carta, uma letra. Em “Abertura desta coletânea”, Lacan aponta que a destinação de uma *lettre* não é propriamente o caminho rumo àqueles que um dia foram seus endereçados iniciais. O destino de uma *lettre* é, antes, aquilo que um leitor pode fazer dela ao colocar algo de si na leitura. O processo de leitura, nesse aspecto, já não é ancorado na decodificação, no significado, mas no ato de se deixar ser sulcado, marcado pela letra, de deixar que ela promova seu efeito.

Cabe a esse leitor devolver à carta/letra em questão, para além daqueles que um dia foram seus endereçados, aquilo mesmo que ele nela encontrará como palavra final: sua destinação. [...] Queremos, com o percurso de que esses textos são os marcos e com o estilo que seu endereçamento impõe, levar o leitor a uma consequência em que ele precise colocar algo de si (Lacan, 1998, p. 9-10)

Se a letra é a inscrição do som, como aprendemos com Roland Barthes e Jacques Lacan, e se é do som a habilidade de se expandir, podemos supor que a carta de Ana Cristina Cesar se direciona a quem estiver à escuta do seu ressoar. Não se trata, contudo, de uma escuta fisiológica (“escuta dos índices”, alerta e vigilante quanto aos ruídos, como a de um animal) ou psicológica (“escuta dos signos”, que se ocupa da decifração), mas se relaciona ao que Barthes compreende como um terceiro tipo de escuta, a psicanalítica, modificada pela noção de inconsciente e mais aberta à polissemia e ao dismantelamento do sentido único. Leiamos, a seguir, as palavras de Barthes em “A escuta”, no livro *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III* (1990).

Segundo um primeiro tipo de escuta, o ser vivo dirige sua audição (o exercício de sua faculdade fisiológica de escutar) para *índices*; neste nível, nada distingue o animal do homem: o lobo escuta um ruído (eventual) de caça, a lebre um ruído (possível) de agressor, a criança, o namorado escutam os passos que se aproximam e que poderão ser os passos da mãe ou do ser amado. Esta primeira escuta é, se assim podemos dizer, um *alerta*. A segunda é uma decifração; o que se tenta captar pelo ouvido são *signos*; aqui, sem dúvida, é a vez do homem; escuto da mesma ma-

neira que leio, isto é, mediante certos códigos. A terceira escuta, enfim, [...] não visa – ou não espera – signos determinados, classificados: não aquilo que é dito, ou emitido, mas aquele que fala, aquele que emite: [...] “escuto” na verdade quer dizer “escuta-me”; a escuta apodera-se, pois, para transformá-la e lançá-la sem cessar no jogo da transferência, de uma “significância” geral, que já não é concebível sem a intervenção do inconsciente. (Barthes, 1990, p. 217)

Diante da *lettre* de Ana Cristina, aliás, é tentador imaginar o sotaque da autora, o tom de sua voz, o ruído que a envolvia no Rio de Janeiro daquele fim de século, como se por meio desses elementos pudéssemos decifrar o texto de Ana Cristina. Mas arrisquemos a hipótese de que ao destinatário da *lettre*, “uma fala que voa” (Lacan, [1954-1955]2010, p. 268), talvez seja necessário dar um passo além dessa reconstituição biográfica e prosseguir em busca de biografemas: será preciso deixar as letras agirem em nosso corpo, encontrarem nossa voz, nosso sotaque e o ruído que nos cerca em outras cidades. Nesse ponto, a obra se torna sem origem, afinal começa outra vez, agora no corpo de quem a lê e se deixa ser lido e escrito por ela. O texto se torna uma letra que parte do corpo da autora e encontra a sua destinação no corpo de um leitor futuro, desenhando, assim, o circuito da *pulsão da escrita*, essa que não encontra fim, mas produz atravessamentos. E então a leitura, conjugando traços da autora no corpo do leitor, em um encontro/desencontro, é, por fim, um litoral.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*: ensaios críticos III. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BARTHES, Roland. *A preparação do romance I*: da vida à obra. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. 3ª edição. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Hortênsia dos Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2018.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BRANCO, Lucia Castello. *Os absolutamente sós - Llansol - A letra - Lacan*. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG, 2000.
- BRANCO, Lucia Castello. *Chão de letras*: as literaturas e a experiência da escrita. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- BRANCO, Lucia Castello. *Os ínvios caminhos*: escrever, ler, psicanalisar. Belo Horizonte: Cas’ a Edições, 2019.
- BRANCO, Lucia Castello; SOBRAL, Ayanne Priscilla Alves. *O que é psicanálise literária?* Rio de Janeiro:

ro: Ed. UFRJ, 2022. Disponível em: https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/19193/1/ebook_psicanalise-literaria_2022.pdf. Acesso em: 21 fev. 2025.

CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CESAR, Ana Cristina. *Correspondência incompleta*: Ana C. Organização de Armando Freitas Filho e Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

CESAR, Ana Cristina. *Antigos e soltos*: poemas e prosas da pasta rosa. Organização de Viviana Bosi. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008.

CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FELMAN, Shoshana. *O escândalo do corpo falante*: Don Juan com Austin, ou a sedução em duas línguas. Tradução de João Rocha e Lucia Castello Branco. Campinas: Editora da Unicamp, 2022.

FREUD, Sigmund. *As pulsões e seus destinos*. Tradução de Pedro Heliodoro. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.

KAMENSZAIN, Tamara. *Garotas em tempos suspensos*. Tradução de Paloma Vidal. São Paulo: Círculo de Poemas, 2022.

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

LACAN, Jacques. Lituraterra. In: *Outros escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, [1971]2005.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Tradução de Marie Christine Lasnik Penot e Antonio Luiz Quinet de Andrade. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, [1954-1955] 2010.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2022.

MORICONI, Italo. *Ana C: o sangue de uma poeta*. 2 ed. Editora e-galáxia/Selo HB, 2016.

PEDROSA, Célia et. al. (org.). *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

Submissão em: 28/02/2025

Accite em: 30/04/2025

A NINFA-HISTÉRICA: REMINISCÊNCIA E SOBREVIVÊNCIA PULSIONAL

UNE NYMPHE HYSTÉRIQUE: RÉMINISCENCE ET SURVIE PULSIONNELLE

Izabel Haddad

PUC Minas

izabelhaddad@hotmail.com

<https://orcid.org/000-0002-4887-3009>

Resumo: Esse texto pretende analisar o elemento pulsional e feminino na psicanálise, a partir de duas figuras de mulher; a saber, a ninfa na história da arte e a histérica, figura de mulher dissecada pelos primeiros textos de Sigmund Freud. O objetivo é aproximar essas figuras dos conceitos de reminiscência e sobrevivência (*nacheleben*). A reminiscência enquanto um sintoma que surge com muita prevalência na clínica da histeria, e o conceito de sobrevivência ou *nacheleben*¹ abordado pelo historiador de arte Aby Warburg e relido pelo filósofo DIDI-Huberman.

Palavras-chave: ninfa; histérica; *nachleben*; sobrevivência; reminiscência; pulsão.

Résumé: Ce texte vise à analyser la pulsion et l'élément féminin dans la psychanalyse, à partir de deux figures féminines; à savoir la nymphe dans l'histoire de l'art et l'hystérique, figure féminine disséquée dans les premiers textes de Sigmund Freud. L'objectif est de rapprocher ces figures des concepts de réminiscence et de survie (*nacheleben*). La réminiscence comme symptôme qui apparaît de manière très prévalente dans la clinique de l'hystérie, et le concept de survie ou *nacheleben* abordé par l'historienne de l'art Aby Warburg et relu par la philosophe DIDI-Huberman.

Mots – clés: ninfa; hystérique; *nachleben*; survi; réminiscence; pulsion.



Imagem: Albert von Schrenck Notzing, A médium Stanislava P. com um véu ectoplásmico, 1913. Foto extraída do livro *Ninfa fluida* de DIDI-HUBERMAN.

INTRODUÇÃO

*“a ninfa contemporânea que deseja dissolver seu desejo
– e seu corpo mesmo – na fluidez do mundo”
(DIDI-HUBERMAN, *Ninfa Fluida*)*

*“Nós surrealistas, fazemos questão de celebrar
aqui o cinquentenário da histeria, a maior
descoberta poética do fim do século XIX.
Nós, que de nada gostamos tanto quanto dessas jovens histéricas.”
(DIDI-HUBERMAN, *Invenção da histeria*)*

Esse texto pretende analisar o elemento pulsional presente no tema da feminilidade pela teoria da psicanálise, a partir de duas figuras de mulher; a saber, a ninfa na história da arte, descrita pelo filósofo Georges Didi-Huberman; e a histérica, figura de mulher dissecada pelos primeiros textos de Sigmund Freud, personagem inquietante dos hospitais psiquiátricos do final do século retrasado. Nesse breve escrito apresento os conceitos de reminiscência,² que é um dos sintomas que surgem com muita prevalência na crise histérica, em justaposição ao conceito de sobrevivência ou *nacheleben*³ exposto no livro *A imagem sobrevivente* (Didi-Huberman, 2013).

Os temas da reminiscência e da sobrevivência estão intimamente ligados ao objeto em questão, a saber, a ninfa-histérica,⁴ por ser uma imagem que retorna sempre no tempo de outrora, na impossibilidade de ser sepultada, pertencendo a um tempo vivo que se movimenta do passado para o futuro, como um resto-relíquia tanto na história da arte como nos estudos freudianos sobre a neurose histérica. Assim como o psicanalista vienense procurou escrutinar o corpo pulsional das mulheres, “o historiador era aquele que caminhava no tempo das coisas passadas, isto é, das coisas falecidas” (Didi-Huberman, 2013, p. 17), para compor camadas de tempos diferentes com pedaços e destroços dispersos no tempo.

No movimento pulsional do psiquismo, a reminiscência ou a lembrança encobridora são também uma espécie de resto, nomeado de *retorno do recalçado*; elemento traumático que pode ou não voltar à consciência, em forma de ideais, ou ao corpo em forma de afetos, das profundezas do inconsciente, produzindo mal-estar psíquico e físico. Freud reconhece que as histéricas padeciam de reminiscências; duplamente lembram e esquecem o elemento do conflito psíquico que desencadeia a dor. Duas ideias antitéticas podem, contudo, sobreviver no tempo do inconsciente.

A sobrevivência ou *nachleben* é um conceito descrito por Didi-Huberman e retirado da obra do historiador de arte Aby Warburg (1866-1929). O termo em alemão significa algo que sobrevive ao tempo; sendo aplicado à história da arte como o que

substitui o modelo ideal das renascenças, das boas imitações, e das serenas belezas, antigas por um modelo fantasmal da história, no qual os tempos já não se calcavam na transmissão acadêmica dos saberes, mas se exprimiam por obsessões, sobrevivências, remanências, reaparições

das formas. Ou seja, por não saberes, por irreflexões, por inconscientes do tempo. (Didi-Huberman, 2013, p. 25)

Nessa passagem é possível perceber a permeabilidade do elemento pulsional na história da arte e o que há de não significantizável na história da psicanálise, a saber, a pulsão feminina. No texto *Invenção da histeria*: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière, Didi-Huberman defende a tese de que a histeria, categoria psíquica tal como a conhecemos, foi criada pelo desejo do médico francês Jean Charcot de “explodir o brilho da fotografia” (Didi-Huberman, 2015b, p. 215). A ideia que pretende ser sustentada é de que a categoria nosográfica da histeria nasceu, se desenvolveu e se tornou uma doença passível de ser tratada pela psicanálise graças ao contexto muito específico de uma época. Contudo, os perigos pulsionais que ameaçam as mulheres doentes dos nervos faziam da histeria “tal como fabricada pela Salpêtrière no último terço do século XIX como um capítulo da história da arte” (Didi-Huberman, 2015b, p. 22).

HISTERIA E A IMAGEM DA FEMINILIDADE NA VIRADA DO SÉCULO XIX

Na viragem do século XIX para o XX, no berço de nossa modernidade intelectual, nasce a ciência da alma, quando Freud, em 1885, testemunha no anfiteatro de seu professor Charcot, os “corpos perturbados, virados do avesso, gestos agitando os panejamentos dos vestidos e camisolas, olhar perturbado do jovem médico. De todas as perturbações e da descoberta de que estas infelizes *ninfas modernas*, primeiras pacientes de Freud, Anna, Emma ou Dora, na realidade sofriam de reminiscências – terá nascido, contra toda a psicologia de escola, a psicanálise” (Didi-Huberman, 2015b, p. 23).

Os sintomas histéricos nada mais são do que fantasias inconscientes que encontram forma figurada, por conversão na tela do corpo. O pai da psicanálise se interessava também por esse corpo figurado nas artes; pelo desarranjo sedutor dos passos dançantes da Gradiva,⁵ entre colunas, ruínas e a lava cinzenta que cobriu Pompeia na erupção do Vesúvio. No texto *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen* (1908) Freud flerta com a figura feminina que mescla memória e desejo numa única aparição. O romance conta a história de amor remanescente da juventude do arqueólogo Norbert Herold, personagem principal da trama, quando esse se encontra com a sobrevivente aparição de uma ninfa de Pompéia, a Gradiva.⁶

Assim como o personagem do romance fixa seu olhar no corpo esvoaçante da Gradiva, o corpo histérico também se dava a entrever pelo gozo escópico que provinha do olho clínico, escrutinador dos médicos e seus discípulos. O nascimento dessa figura nosológica se deu em contexto muito específico do mundo ocidental, na virada do século XIX para o XX, terreno fértil para o fetichismo da imagem em todas as suas formas de representação na cultura. Jean Charcot, que foi professor de Sigmund Freud na época de sua residência médica em Paris, apresentou ao estudante de neurologia o campo psicopatológico da histeria, e suas especificidades clínicas, durante o período que compreendeu os anos de 1885 e 1886.

Nesse tempo de estudos no campo da escola francesa de neuropatologia, eram dois os interesses

de Freud e da maioria dos discípulos de Charcot: a hipnose e a histeria. Retornando à Viena, Freud escreve um informe para os professores da Escola de Medicina de Viena, descrevendo, de maneira geral, suas conclusões sobre a clínica das doenças nervosas, em especial o tratamento dos sintomas histéricos pela hipnose. Foi a partir desses estudos que Freud inicia a escrita de alguns textos, a saber, “Estudos sobre histeria” (1895), “Etiologia da histeria” (1896), “Fragmentos da análise de um caso de histeria” (1905), “Fantasias históricas e sua relação com a bissexualidade” (1908).

Em *A invenção da histeria* (2015), Didi-Huberman descreve com minúcias todo o arcabouço que compreende o nascimento, o desenrolar e as conclusões desses estudos sobre histeria na Salpêtrière por Charcot, a partir de documentos, fotografias e artigos da época. Logo, a seguir a esse livro, o filósofo, arrebatado pela história dessa categoria nosográfica em seu nascimento, desenvolve a tese de que a imagem da mulher histérica é também a imagem remanescente de uma ninfa moderna. A partir dessa proposta, podemos descrever essa personagem da feminilidade que atravessou a passagem dos séculos pelo viés do conceito de sobrevivência. Me interessa pensar a forma como as fotografias das mulheres da Salpêtrière foram utilizadas para descrever a imagem de um corpo que sofria de reminiscências. A medicina chegou a produzir uma verdadeira colonização da imagem por um gozo escópico, compartilhado entre os médicos que exerciam a psiquiatria num cenário muito específico datado e localizado na Europa dos séculos XIX.

Nesse momento, Freud convivia exatamente com uma medicina que também desejava apreender o corpo das mulheres para decifrá-lo e dissecá-lo o máximo possível. Os psiquiatras eram garotinhos curiosos que queriam ver e conhecer a alma de seus brinquedos, mesmo que para isso precisassem quebrá-los em mil pedaços.

a maioria dos garotos quer sobretudo ver a alma, uns ao cabo de certo tempo de esforço, outros imediatamente. É a invasão mais ou menos rápida desse desejo que responde pela maior ou menor longevidade do brinquedo. Essa é a primeira tendencia metafísica, uma mania infantil. A criança vira e revira o brinquedo, o qual arranha, sacode, atira nas paredes e joga no chão. [...] faz um esforço supremo, e por fim, entreabre o brinquedo, é mais forte que ele. Mas onde está a alma? (Didi-Huberman, 2015, p. 29).

A partir de protocolos experimentais, a grande máquina óptica da Salpêtrière era capaz de crueldades, em benefício da vontade de conhecer seu objeto, pela sede de imagens do corpo e do gozo que animava a alma das doentes dos nervos. O caráter mais impressionante da histeria, para Freud, era que ela mostrava em ato aquilo que não podia realizar, aquilo que se mantinha velado pelo inconsciente. Toda essa clínica florida de sintomas tornou a Salpêtrière o maior asilo da França, “um lugar inimaginável da feminilidade, uma cidade de mulheres incuráveis, três mil desde 1690; indigentes, vadias, mendigas, mulheres caducas, velhas fiandeiras, epiléticas, inocentes, aleijadas e disformes, moças incorrigíveis, loucas” (Didi-Huberman, 2015b, p. 33). O mais curioso de toda essa história era que, entre as causas de morte descritas no prontuário de óbito, podia-se ler: “causas morais, entre as quais amor, alegria, más leituras, nostalgia e miséria”.

A imagem que se desenhava para as representantes do sexo feminino nessa época era profunda-

mente contaminada pelo olhar da medicina e do direito. Às mulheres ficaria reservado o lugar doméstico, “de trançar e tecer” para encobrir suas faltas (FREUD, 1914). Pouco tempo depois das categorizações psicopatológicas de Charcot, Freud apontou que “uma feminilidade verdadeira” se daria quando a menina conseguisse se identificar com sua mãe, e amar um homem como seu pai, tendo com ele um filho-falo completando seu desejo inconsciente. As Outras, que não quisessem amar um homem, ser mães ou se casar, seriam nomeadas por Lacan de “extraviadas”, ou mulheres de verdade, como Antígona e Medeia, indelimitáveis e perigosas. Contudo, num desconhecido texto de 1896, “Um conto de fadas para o Natal”, Freud reconhece um elemento arredo à amarração significativa que estaria no cerne do nascimento do psiquismo das histéricas. Esse umbigo, ponto obscuro do aparelho psíquico, conservava leis próprias de uma zona indelimitável pela palavra.

Nos anos 50, Lacan chega a uma formulação importante quando conclui que “nem tudo que há de pulsional nas mulheres podem ser drenado pelo falo” (Lacan, 1957-58, p. 735). Com essa formulação teórica nos aproximamos da ideia de um elemento que se repete na história da constituição psíquica da feminilidade, inassimilável traço cuja repetição faz escapar as tentativas de apreensão pelo saber médico ou pelos estudos tradicionais da arte. A ninfa torna-se uma paixão predominante para o fundador da nossa moderna história da arte, e jamais cessará de reaparecer e tornar a passar “[...] fascinante como a memória, como o desejo, como o próprio tempo”. (Didi-Huberman, 2016, p. 46).

Nessa tríade, tempo, memória e desejo, a imagem da ninfa-histérica é um rastro arqueológico que atravessa a história da arte e da psicanálise. É um “verdadeiro organismo enigmático” (Didi-Huberman, 2016, p. 46), heroína de inquietante estranheza, força de retorno de formas e imagens, onde as encarnações de nossas fantasias podem vir se misturar como em um sonho.

A IMAGEM DA NINFA NA HISTÓRIA DA ARTE CLÁSSICA

Sempre fugidia, inacessível, volátil, essencialmente fluida; está é a ninfa, estranha criatura que nos oferece um movimento errático e insistente, *leitmotiv* na longa duração das imagens ocidentais (Didi-Huberman, 2025, p. 7). Dos sarcófagos antigos aos quadros renascentistas, das esculturas barrocas às fotografias contemporâneas, ela não cessa de passar como imagem: ela aparece para desaparecer, e passa como uma onda prometendo retornar em breve. Onde podemos encontrá-la? Nas volutas inatingíveis de um drapeado de mármore, nos tecidos e lenços que caem nas bordas de seu corpo, nos cabelos desamarrados, drapeados no vento, misteriosa fluência. Assim como o impalpável de um gozo perdido ou como a lufada de um desejo que procura ainda seu objeto.

Aby Warburg se deixou capturar na última década do século XIX por esse fenômeno, inaugurando um movimento estético e histórico. A batizou de ninfa e tratou de analisar sua aura cheia de graça corporal, poder psíquico, evidencia poética e necessidade antropológica. Em uma de suas viagens à Florença, em outubro de 1888, esse jovem historiador decidiu trabalhar com duas grandes pinturas de Sandro Botticelli (1445-1510), *O nascimento de Vênus* (1486) e *A Primavera* (1482); nelas pesquisou sobre os gestos carregados de um *páthos* da linguagem mímica nas representações da Antiguidade no Renascimento.

Foi na fórmula do movimento que ele reconheceu o que ele chamou do *páthos* fundamental das imagens. Nelas os corpos se amalgamam ao vento e o vento a elas, como se fossem um só. Nesse sentido, o historiador de arte ocidental fez do vento, em consonância com o corpo da mulher ninfa, o objeto central de uma interrogação sobre a arte da Renascença. Nas telas renascentistas, observou um regresso das formas pela repetição, como sintomas que manifestam um mecanismo inconsciente da memória cultural por meio de sobrevivências primitivas. Tais estudos foram fundamentais para a montagem do *Atlas Minemosyne*, álbum ou memorandum, arquivo da memória das imagens; constituído por 63 painéis com cerca de mil fotografias, em montagem sincrônica, com o qual buscou permanências e similaridades.

Warburg entrevê, na figura mítica da ninfa, a impessoal heroína da *Nachleben* – a sobrevivência das paradoxais coisas do tempo, por pouco existentes, embora “indestrutíveis, que nos chegam de longe e são incapazes de morrer de facto” (Didi-Huberman, 2016, p. 46). A histórica-ninfa é apresentada nos textos freudianos e lacanianos, e nas pranchas de imagens da Salpêtrière sentadas ou de pé, dançantes, languidas ou rígidas, espasmódicas ou reviradas do avesso, envoltas em camisolas de tecidos amarrotados, resumindo por si só toda a sua desordem do desejo.

É nessa ambivalência erótica que a ninfa também se apresenta, em pose ou correndo, elanguescidas ou à beira de uma fonte adormecidas, numa gruta, numa concha, fiando lã ou cantando melodias inaudíveis, dançantes ou perseguidas, agredidas, fazendo amor, ou raptadas, violadas ou raptoras de rapazes jovens, amamentando, mergulhando em fontes de água puríssima. Ambas, a ninfa e a histórica, têm representações fortemente erotizadas já que padecem do *pathos* do movimento erótico no âmago do corpo. A histórica moderna é a encarnação das ninfas em seu deslize progressivo; vemos ambas no leito do hospital e nas pinturas da antiguidade clássica abandonadas às “baixas forças do desejo da horizontalidade” (Didi-Huberman, 2016, p. 48).

Podemos supor que o corpo feminino, figura marginal na teoria psicanalítica, padece de uma estrutura sintomática; a figurabilidade de uma tensão, condensações e deslocamentos de um sujeito dividido pelo desejo que o consome. O que essa sobrevivência das imagens de mulheres convoca é o inconsciente de um tempo, pois faz ver uma regurgitação da história do corpo, memória recalcada da cultura, refugio, resto e relíquia. Freud chegou a dizer no seu penúltimo texto “Análise terminável e interminável” (1938) que o repúdio à feminilidade era o grande enigma civilizatório porque flertava com o desamparo humano.

Nesse sentido, a imagem remanescente e remanescente da histórica-ninfa explodiu o saber organizado do quadro clássico das doenças psiquiátricas, porque os fazia renunciar às simplificações iconográficas de que tanto a história da arte se satisfazia, quanto os médicos em suas interpretações dos sintomas psíquicos. A figura máxima do mal-estar da medicina frente ao corpo nínfico da histórica é o caso da paciente Agustine apresentado no livro *A invenção da histeria* (2015). Ao ser fotografada pelo laboratório de imagem que ficava no interior da Salpêtrière, a jovem faz sua melhor pose, levantando exatamente o braço que estava paralisado desde o dia que ela chegou para a internação na ala psiquiátrica. A ambivalência da doença psíquica e do desejo inconsciente do corpo histórico se revelam no álbum de memórias da medicina; “se o sintoma lança mão de imagens e atitudes na histeria, é porque ele mes-

mo se comporta, no dizer de Freud, como uma imagem mnêmica” (Didi-Huberman, 2015a, p. 221).

Se a histeria faz nascer a nova ciência moderna do estudo da alma, a ninfa é considerada, segundo a terminologia warburguiana, uma figura sintomática por natureza (Didi-Huberman, 2015a, p. 425). Ela marca um retorno do recalcado da cultura, na medida em que faz sobreviver o que há de disruptivo na pulsão no seio de uma disciplina tradicional, a medicina do século XIX. A nudez contingente do corpo histérico e das ninfas; a cabeça virada num gozo selvagem e inapreensível pelo significante; a dor ritualizada pelos gestos estereotipados; o ataque histérico fotografado como imagem da vida em movimento presente no corpo feminino, foram tentativas de moldar num material inerte (a foto, o gesso, o prontuário), a vida que eles presenciavam nas bordas do corpo mortificado pelos sintomas.

Didi-Huberman chega a afirmar que a ninfa é aquela que não cessa de vir de longe, encarnando a imagem indestrutível da pulsão que bordeja e infiltra nos furos do corpo. Nesse sentido, no berço de nossa modernidade, surgem os corpos de outras ninfas, belas aparições drapejantes, vindas não se sabe de onde, sempre comoventes, nem sempre sábias, quase sempre eróticas, por vezes inquietantes.

ninfas, divindades menores, sem poder institucional, mas irradiantes de um verdadeiro poder de fascinação que agita a alma e com ela todo o possível saber sobre a alma. Perigosas como o são também a memória – quando reconhecidas em seus continentes negros⁷ o desejo e o próprio tempo (Didi-Huberman, 2016, p. 45).

SOBREVIVÊNCIA E REMINISCÊNCIA: O NACHELEBEN PULSIONAL DA FEMINILIDADE

O filósofo da imagem Didi-Huberman faz um retorno à obra do historiador da arte Aby Warburg para pensar e refundar o campo da arte. Nesse sentido, o conceito de *nachleben* apresenta uma chave de leitura para pensar o futuro que surge como algo que ainda não conhecemos, através de um retorno ao passado. Por exemplo, ao pensarmos sobre a origem do conceito de pulsão em Freud, retomamos o locus mais primitivo da relação entre corpo, sexualidade e psiquismo. O psiquismo funciona como um aparelho de instância inconsciente, movido por forças denominadas pulsões. Em “A pulsão e seus destinos” (1915), Freud indica que “a pulsão tem origem no corpo, considerada como um estímulo para o psíquico, algo que, de fora, exige um trabalho do aparelho psíquico levando-o a funcionar” (FREUD, 1996, p. 129). Sendo assim, como força que atua sobre o aparato psíquico, a pulsão é o que lhe dá movimento. Ela possui características essenciais: “a sua origem em fontes de estimulação dentro do organismo e seu aparecimento como força constante” (FREUD, 1996, p. 129). A pulsão não tem origem no psíquico, sua gênese é somática, isto é, a fonte da pulsão é o corpo. Neste sentido, Freud afirma que se trata de:

um conceito situado na fronteira entre o mental e o somático, como representante psíquico dos estímulos que se originam dentro do organismo e alcançam a mente, como uma medida da exigência feita à mente no sentido de trabalhar em consequência de sua ligação com o corpo. (FREUD, 1996, p. 129)

A pulsão em sua relação com o tema da sexualidade feminina apresenta uma forma de operar importante para que possamos pensar sobre o termo *nachleben*. Pois se, provinda do interior do corpo, a pulsão é o que não cessa de não se inscrever, reeditando-se e desdobrando-se, ela segue o caminho da repetição na história libidinal, deixando às mulheres sempre um resto não simbolizado da operação da linguagem sobre o corpo; já que, segundo a teoria freudiana e lacaniana, as mulheres conservam um elemento não apreensível pelo significante fálico.

O conceito de sobrevivência nos ajuda a pensar que o que permanece na cultura, que não por acaso é ao mesmo tempo o traço recalcado desse mesmo universo, é, por sua vez, o elemento mais vivo e pulsional que retorna ao corpo. O movimento da pulsão que circula e brota como fenômeno físico e orgânico atingindo a mente como fenômeno psíquico. Lá ela pode ser percebida como um representante ideativo, a *Vorstellung*, ou como afeto. Digamos que na história da arte as imagens são esses elementos pulsionais que aparecem com indeterminações e patologias de um tempo fantasmático e sintomático. A partir da ideia da *Nachleben* podemos tecer uma alusão ao mesmo movimento atemporal próprio do inconsciente, onde há “longas temporalidades e fissuras de tempo, latências e sintomas, memórias fugidias e memórias ressurgentes, anacronismos e limiares críticos” (Didi-Huberman, 2015a, p. 51).

A imagem que nos interessa descrever através dessa vertigem atemporal inaugurada pelo conceito de sobrevivência é a que chamamos de ninfa-histórica. Por meio desta, é possível repensar o lugar da feminilidade nesse pluralismo de conceitos que é a teoria da psicanálise. Contudo, sabemos que se partirmos da teoria do feminino em sua intercessão com o tema da pulsão, para a psicanálise, o que encontramos é exatamente uma história anti-positivista e anti-histórica do tempo e da temporalidade. O traço pulsional rompe com a previsibilidade necessária do significante fálico. Nesse percurso, a forma como a mulher histórica aparece intrincada ao nascimento da psicanálise, mostra que o fluxo ininterrupto e contínuo concernente à ideia do falo como operador lógico do psiquismo, deve ceder lugar a saltos e latências, lacunas e incoerências, próprios da natureza contingente da pulsão e da feminilidade.

Enfim, para apreender a poética desse corpo feminino, imagem em movimento que figura na história da arte e na história da medicina e da psicanálise, é preciso abrir mão da pureza apodítica das ideias e entregar-se à impureza constitutiva das intensidades plásticas de um corpo. Somente dessa forma será possível perceber as sobrevivências que latejam no discurso, tomar posição frente aos conflitos que se apresentam em nosso tempo, e aceitar a dica de ouro de Freud; perguntem aos poetas pois os artistas sabem das coisas antes de nós.

REFERÊNCIAS

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas*. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa moderna: ensaio sobre o panejamento caído*. Trad. António Preto. Lisboa: KKYM, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa fluida: essai sur le drapé-désir*. Paris: Éditions Gallimard, 2015a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa dolorosa*: essai sur le mémoire d'un geste. Paris: Éditions Gallimard, 2015b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa fugidia*: o que nos levanta. Trad. Rui Pires Cabral. Lisboa: KKYM, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa profunda*: essai sur le drapé-tourmante. Paris: Éditions Gallimard, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invenção da histeria*: Charcot a iconografia fotográfica da Salpêtrière. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contratempo, 2015.

FREUD, Sigmund. Sobre a sexualidade feminina. In: *Obras completas*. Trad. P. C. de Souza. Vol. XVIII, p. 371-398. (Trabalho original publicado em 1931).

FREUD, Sigmund. A feminilidade. In: *Obras completas*. Trad. P. C. de Souza. Vol. XVIII, p. 263-293, 1996. (Trabalho original publicado em 1933).

FREUD, Sigmund. Um conto de fadas para o Natal. In: *Obras completas*. Trad. P. C. de Souza. Vol. I, p. 34-69, 1996. (Trabalho original publicado em 1896).

FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. *Edição Standard Brasileira das obras completas*, vol. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FREUD, Sigmund. Análise terminável e interminável. In: *Obras completas*. Trad. P. C. de Souza., Vol. XVIII, p. 263-293, 1996. (Trabalho original publicado em 1938).

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 5*: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999. (Trabalho original proferido em 1957-58).

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 20*: mais ainda. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. (Trabalho original proferido em 1972-73).

WARBURG, Aby. Mnemosyne. *O atlas das imagens*. Trad. Cássio Fernandes. Campinas: ED. Unicamp, 2018.

Submissão em: 06/03/2025

Accite em: 06/05/2025

DO UMBIGO DO HORROR À MELODIA DAS PULSÕES

FROM THE NAVEL OF HORROR TO THE MELODY OF DRIVES

Fillipe Doria de Mesquita

PPG-PSI UFMG

fillipedoria@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0001-5442-8948>

RESUMO: O presente artigo investiga o problema do caráter fragmentário de relatos em torno do horror do sistema prisional. Parte da pergunta: *como cingir o umbigo do horror, descompletando o arranjo simbólico e imaginário?* Para enfrentar a questão, abordamos dois aspectos da interpretação analítica: a decifração do estranho (*fremd*) a partir das relações de oposição por meio da transferência e do trabalho da cadeia significativa no circuito da pulsão; a leitura da letra do sintoma, uma experiência com o corpo e com o movimento da pulsão. Buscamos apontar, por meio de fragmentos, a maneira singular com que Jorge Almeida resiste à “prisão”, ao encontro com a “segurança pública”. *O infamiliar* ([1919] 2019) fornece-nos a chave para uma *estratégia de leitura* do fragmentário, do irregular, próprio ao relato do horror prisional.

PALAVRAS-CHAVE: pulsão; infamiliar; literatura.

ABSTRACT: This article investigates the problem of the fragmentary nature of accounts of the horror of the prison system. It starts with the question: how can we encompass the navel of horror, undoing the symbolic and imaginary arrangement? To address this issue, we address two aspects of analytical interpretation: the deciphering of the strange (*fremd*) from oppositional relations through transference and the work of the signifying chain in the drive circuit; reading the letter of the symptom, an experience with the body and with the movement of the drive. We seek to point out, through fragments, the singular way in which Jorge Almeida resists “prison,” the encounter with “public security.” *The Uncanny* ([1919] 2019) provides us with the key to a strategy for reading the fragmentary, the irregular, specific to accounts of prison horror.

KEYWORDS: drive; uncanny; literature.

INTRODUÇÃO

Questionar o modo como “falamos” ou “escrevemos”, o uso que fazemos da instituição da linguagem, toca no ponto crítico de um problema clínico, uma vez que as formas de sofrimento dependem do modo como cada um “se fala” e é “falado” (Dunker, 2021, p. 198). A depender da arapuca linguageira que cada um arma para si mesmo e para o outro, do modo como concebe essa “instituição”, a “realidade” assume configurações distintas. Isso não é sem consequências e merece nossa atenção. Ao lidar com o sofrimento, Freud apresentou cada ser falante como marcado por conflitos inconscientes entrelaçados a uma dinâmica pulsional complexa. A fala que busca contornar o trauma é tomada por Freud como objeto que situa a discordância entre saber e verdade: é impossível dizer toda a verdade

sobre isso. Ainda assim, algo insiste em se dizer: “onde isso fala, isso goza” (Lacan, [1972-1973] 2010, p. 235).

Para manter-se fiel ao objeto paradoxal da psicanálise, Freud se valeu do elemento estético e da função poética como modo de ultrapassar a interdição do silêncio e encontrar alguma forma de expressão possível. Em outras palavras, encontramos em Freud um modelo de cientista moldado pelo rigor formal do artista (Chaves, 2020). A clínica torna impossível dissociar a atitude do investigador imparcial e o rigor formal na transmissão de cada caso.

Este ensaio busca contornar uma questão suscitada pela prática no campo institucional das políticas de segurança pública¹: *como cingir o umbigo do horror, descompletando o arranjo simbólico e imaginário, ou seja, os códigos das instituições?* Essa questão surge diante do problema que emerge do relato acerca de vivências no sistema prisional e nas periferias das metrópoles, onde vigora a violência própria de um estado de exceção: *a mera tentativa de estabelecer um quadro interpretativo traz à tona a crise da própria linguagem; o que resta são fragmentos, pedaços de um real que resiste à incorporação na cadeia discursiva*. Com “descompletar” queremos dizer: produzir uma enunciação disruptiva capaz de apontar a falha através da qual vem à tona o que a completude imaginária da instituição procura recalcar: as relações de poder que a desestabilizam. Ou seja, uma escrita que torne possível entrever o que por hábito é silenciado sem, com isso, dar lugar a uma síntese que suprima a dimensão do conflito. Assim, a metáfora conceitual que mobilizamos, “cingir o umbigo do horror”, nos parece mais apropriada por sustentar um paradoxo: rodear, contornar o horror, o que permanece sempre inassimilável pela cadeia discursiva.

Ante essa questão, somos convocados a uma primeira tomada de posição. Escolhemos extrair da obra de Freud um paradigma estético que apresenta os *conflitos* inconscientes vivenciados pelos seres falantes como produções ligadas às instituições sociais (como a própria língua). Investigaremos em que medida o ensaio freudiano *O Infamiliar* (1919/2019) nos oferece um paradigma estético para tratar do fragmentário. O recurso à teoria literária e à poesia nos oferece caminhos para um rigor formal. Em “A questão da análise leiga” ([1926] 2016), Freud já havia avisado: prescindir de uma orientação em áreas como a “Ciência da Literatura” levará psicanalistas a se verem “diante de boa parte de seu material com uma postura de incompreensão” (Freud, [1926] 2016, p. 284). As produções poéticas nos permitem a crítica do psicologismo e do sociologismo, deixando ao rigor formal dos artistas a função de abrir o caminho. Nessa aposta, o trabalho de Edimilson de Almeida Pereira, poeta, ficcionista, ensaísta e pesquisador da literatura brasileira a partir da matriz estética afrodescendente, abre uma perspectiva sobre nossa investigação. Também encontramos a obra de Jorge Almeida, parte fundamental neste percurso e material que dá força a essa escrita.

Jorge é agricultor familiar, defensor das bacias dos rios de sua região, ativista político, poeta, ligado aos movimentos sociais de base. Um líder criminalizado. Foi acusado de roubar um grampeador, um jogo de facas e uma grade aradora, quando participou da ocupação de agências bancárias e fazen-

1 Entre 2018 e 2020, trabalhei junto à Central de Acompanhamento de Penas e Medidas Alternativas (Ceapa). A Ceapa compõe, ao lado dos programas Fica Vivo!, Mediação de Conflitos e Programa de Inclusão Social de Egressos do Sistema Prisional, a Política de Prevenção Social à Criminalidade da Secretaria de Estado de Justiça e Segurança Pública de Minas Gerais (Sejusp).

das. Recebeu do Poder Judiciário a determinação de cumprimento da sentença de 26 anos em regime fechado, revertidos em 13 anos e seis meses após muita luta jurídica. Em 2017, a artista, terapeuta e performer Angela Quinto, ao lado de Saulo Moreira, percorria a rota sócio-eco-literária Caminho do Sertão quando ouviu Camila Almeida, filha de Jorge, ler uma carta escrita pelo pai. A carta contava sua história de luta e pedia aos caminhantes que lhe escrevessem. A partir de então, Jorge e Angela trocaram centenas de cartas, que resultaram em duas obras: *Ebólição* e *Cartas do latão*. Durante o período de encarceramento, Jorge ainda escreveu *Reescrevendo sentenças: a poesia por trás das grades*, com poemas, cartas e fragmentos de diário. Em *Cartas do latão*, encontramos testemunhos acerca do período em que foi re-punido, dentro da própria pena que cumpria, sendo obrigado a permanecer no “latão”, dispositivo carcerário análogo à “solitária” ou à “cela forte”. O poeta e militante nos mostrou um *saber-fazer* diante do horror prisional que parece se aproximar de um paradigma estético ao qual Pereira (2022) atribui a feição da literatura negra e/ou afrodiaspórica no Brasil.

O INFAMILIAR

O infamiliar ([1919] 2019) foi escrito durante a Primeira Guerra Mundial, no contexto de uma clínica que recebia os mutilados pelo horror do combate, por vezes vistos como “covardes” que fugiam do “dever” para com a “nação” por meio de uma suposta “simulação” de sintomas. Esses casos se mostravam refratários a um modo interpretativo baseado no princípio de prazer, que visava trazer à tona o esquecido, o desprazeroso, na tentativa de tratar os sintomas. Ao contrário, o elemento traumático da guerra insistia em retornar, sem cessar, como um furo na trama discursiva, sem sentido, em sonhos, movimentos bruscos repetitivos, crises de angústia – um evento desprazeroso impossível de esquecer. Essa compulsão à repetição, trabalhada no ensaio de 1919, seria retomada em 1920, em *Além do princípio de prazer* ([1920] 2020), a partir da pulsão de morte.

O fenômeno da compulsão à repetição, “mais originária, mais elementar e mais pulsional” do que o princípio de prazer-desprazer (Freud, [1920] 2020, p. 99), procura ligar o evento traumático, esse excesso *intraduzível*, por meio de sonhos, por exemplo. Evidencia, assim, a pulsão como o conceito limítrofe que opera nessa zona de indeterminação entre corpo e linguagem, natureza e cultura, bagunçando a fronteira delimitada pela tradição clássica ocidental (Freud, [1914] 2013). É a presença do objeto da pulsão, *objeto a*, *familiar-secreto*, o que provoca a angústia. Partindo de Lacan, em seu seminário sobre *A angústia* ([1962-1963] 2005), numa lição sobre “O que não engana”, podemos dizer que o “familiar” (*Heim*), o “familiar-secreto” (*geheim*), é ele próprio um *intraduzível* que nunca passou pelas redes do reconhecimento, permaneceu *infamiliar* (*unheimlich*), “núcleo comum” específico no interior do angustiante.

O *infamiliar* não diz de um déficit de percepção. Ao contrário, emerge da contradição própria à percepção enquanto processo associativo aberto e ininterrupto – a “realidade” definida como produção, processo em constante movimento. A *infamiliaridade* emerge no seio dos ditos, pois “depende de uma espécie de partilha social dos afetos” (Dunker, 2019, p. 201). Desse modo, a chave do *infamiliar*, ao esfumascar as fronteiras instituídas, torna possível o próprio questionamento acerca da “realidade”

estabelecida. A questão que enfrentamos ao longo deste ensaio gira em torno do *saber-fazer* diante desse *intraduzível*.

O INFAMILIAR: CHAVE DE LEITURA CRÍTICO-MANEIRISTA?

Em seu ensaio *Entre Orfe(x)u e Exunouveau*, Pereira (2022) realiza uma cartografia dos “modos como a sociedade brasileira tem sido captada e transposta para o discurso literário” (Pereira, 2022, p. 18). Em sua investigação acerca da afrodescendência e da sociedade brasileira, o poeta e pesquisador demonstra a contradição aí presente: uma simultânea aceitação e recusa das heranças afrodiaspóricas que priva o acesso a experiências estéticas instigantes e inovadoras. Instigantes por “estimularem a superação de barreiras étnicas, políticas e ideológicas”, inovadoras por apostarem nas diferenças como um modo de agenciamento (Pereira, 2022, p. 11). Ao propor um modelo estético afrodescendente, o autor permite uma conversa entre literatura, etnologia, antropologia e história. Extraímos de sua cartografia dois paradigmas estéticos que nos orientam em relação à nossa pergunta de pesquisa, preservando aspectos locais, próprios à peculiaridade brasileira, e globais, tentativas estrangeiras de lidar com impasses do tipo que enfrentamos.

Por um lado, o pesquisador destaca uma ideia obsessiva que norteia os discursos que se ocuparam em forjar uma cultura brasileira. Essa ideia pressupõe que o contato entre diferenças resulta num espanto e numa ambiguidade: a *impossibilidade do diálogo* e o *desejo de tecê-lo*. Há aqui um “reencantamento do contraste”, uma solução que “anestesia as tensões das diferenças”, mas sob a qual subsiste uma “inquietação” que não tarda a nos lembrar do caráter integrante e direcionador dos conflitos nas relações sociais (Pereira, 2022, p. 19). Trata-se de uma perspectiva que se consolidou “a partir de um olhar eurocêntrico ou a partir de brasileiros em posição social privilegiada” (Pereira, 2022, p. 23). O pesquisador nomeia essa ideia obsessiva, espécie de “domesticação do imaginário”, como “lúdico-barroco”, uma lógica do *contraste/síntese*. Não se trata de uma exclusão dessa perspectiva, mas de estabelecer uma relação dialética com outro ponto de vista para interrogá-la.

Em contraponto à lógica do *contraste/síntese*, Pereira propõe “um ângulo de visão dos excluídos”: escritoras e escritores que escutaram os “uivos de cólera e desespero” ecoando nos porões e se dispuseram a confrontar a ideia fixa baseada no *contraste/síntese* (Pereira, 2022, p. 44). Pereira nomeia essa perspectiva dos excluídos, essa tradição dos que foram oprimidos, de viés *crítico-maneirista*: um paradigma estético que situa e sustenta a angústia sem permitir que do contraste se passe à síntese. A partir do viés *crítico-maneirista*, enfrenta-se a crise da linguagem por meio da questão: “*como é possível narrar do núcleo do horror*”?

Tocamos no miolo de nosso impasse, do problema deste artigo, para dar um pequeno passo e nomear o que buscamos fazer até aqui: se não podemos nos livrar da barbárie, faz-se necessária uma tomada de posição que assuma a perspectiva dos que ficam de “fora”, dos “excluídos”. Esse movimento estabelece uma tensão dialética com outro, próximo da lógica do contraste/síntese: a tentativa construção de um quadro do problema mantendo viva a inquietação. A chave que abriu os caminhos até aqui, o *infamiliar*, o sentimento angustiante diante do foi mantido em segredo, oculto, mas que vem à tona,

irrompe como indeterminação no quadro.

Pereira ressalta que a linguagem herdada daqueles que articularam a violência não pode abstrair seus atributos para falar de modo crítico da injustiça que ela própria inaugurou e perpetua. A urgência está em “colocar em cena a linguagem ou as linguagens” de ruptura com o horror – os exemplos dados pelo autor são *Finnegans Wake*, de James Joyce, e *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa (Pereira, 2022, p. 47). Pereira nos mostra que, ao situar uma tensão dialética entre a lógica do *contraste/síntese* e o viés *crítico-maneirista*, torna-se possível pôr em perspectiva um paradigma literário que apresenta o Brasil como *estranho* (*fremd*, com Freud), mas *decifrado*. Com isso, abre-se espaço para o paradigma de um Brasil que trata uma parcela expressiva de sua população como “*homeless*”: condição paradoxal de estarem dentro da sociedade, mas à margem dela (Pereira, 2022, p. 49). O viés *crítico-maneirista* se apresenta, assim, como condição de uma “literatura para um *Brasil-enigma*” e é a feição da literatura negra e/ou afrodiaspórica no Brasil (Pereira, 2022, p. 52, grifo nosso).

Descolonizar o inconsciente passa, antes de tudo, pela instituição social mais *familiar*: a língua, com seus procedimentos formais. Escovar a história – e a língua – a contrapelo, assumir a perspectiva dos excluídos, manter a angústia e os contrastes em aberto. Daí importância do problema literário levantado por Pereira. O ofício do escrever, exercício específico do emprego da língua, nos impõe um desafio acerca dessa instituição: pode-se reiterar ou promover a ruptura das normas gramaticais para dar lugar à emergência de algo novo. A dialética entre uma perspectiva de contraste/síntese (Brasil como estranho decifrado) e outra, de viés crítico-maneirista (Brasil-enigma, angustiante), nos parece apontar um caminho interessante.

A palavra-conceito *Infamiliar*, “núcleo comum” no interior do angustiante, parece conversar com essa dialética: emerge quando o estranho, mantido em segredo, invade o familiar, abrindo espaço à ambiguidade e à indeterminação (Freud, 1919/2019, p. 29). É a inquietação que não passa à síntese, uma *passagem*. A partir da chave do *infamiliar*, a clínica da psicanálise aparece como uma ética da leitura que, longe de estagnar nos significados fixos, procurar devolver o texto à sua indeterminação.

Como veremos a seguir, a dialética entre uma lógica do *contraste/síntese*, baseada no reconhecimento, e o *viés crítico-maneirista*, escrito a partir do horror, do angustiante, do que fica de “fora”, também pode servir para a leitura do fazer clínico. Um movimento que aparece de modo paradoxal na própria chave do *infamiliar*: o familiar forma o paradigma de reconhecimento de uma comunidade discursiva, decifrável, mas nem todo o familiar passa pelas peneiras do reconhecimento, tornando-se *infamiliar* sob certas condições.

CLÍNICA NO “LATÃO”

*Acho bem mais
do que pedras na mão
dos que vivem calados
(Zé Ramalho, “A terceira lâmina”)*

Em *Cartas do latão* (2023), encontramos 13 cartas escritas por Jorge Almeida a Angela Quinto, nas quais descreve o período em que esteve no “latão”, um dispositivo do sistema prisional para a re-punição, também conhecido como “castigo”, “cela forte”, “solitária”. Nas palavras de Quinto, que escreve o prefácio do livro, trata-se de “um testemunho do contínuo processo de libertação que Jorge faz da sua vida” (Quinto, 2023, p. 11). Os escritos de Jorge Almeida demonstram um *saber-fazer* com a experiência do abjeto, tão marcante no contexto prisional. O poeta nos apresenta um modo singular de cingir, contornar, o umbigo do horror – em ato. Em *Cartas do latão* (2023) trata-se de uma imbricação entre clínica, literatura e política: *uma clínica feita no latão*. Aqui, interessa-nos o manejo clínico operado por Jorge diante de uma situação crítica, de irrupção da angústia, da qual se destacam dois modos distintos de leitura, intervenção ou interpretação, como se queira chamar.

O poeta, agricultor e militante pela reforma agrária ficou preso no latão com um amigo, “Silton Fernandes Borges, nascido em 31 de janeiro de 1958”, à época com a idade aproximada de 60 anos – apelidado de “Véião”. O “latão” é apresentado como um local pouco iluminado, sem água potável, camas, lavatório ou chuveiro, com colchões no chão próximos ao “boi”, local de fazer as necessidades fisiológicas, rente ao chão. Como punição, não é permitido o acesso à leitura, seja de livros ou cartas.

Jorge demonstra sua fineza ao ler os sintomas apresentados por Véião, aquilo que “chamou muito a atenção”, como uma “mania de limpeza” (Almeida, 2023, p. 62). Sempre “inquieto”, Véião “reclamava” e se “irritava” com o que estava “além do que ele imaginava ser o necessário” (Almeida, 2023, p. 62). “Analisando o comportamento do companheiro”, Jorge percebe algum “transtorno”, o que se tornou nítido quando as “conversas começaram a fluir”: “puxei muito a língua dele, para que me contasse a sua história de vida” (Almeida, 2023, p. 63). Torturado de modo recorrente desde a ditadura militar, Véião chegou ao latão com o rosto desfigurado, depois de ser espancado por agentes da polícia penal. Não se trata aqui de biografá-lo, mas de apresentar os dois modos de interpretação discutidos a partir de uma intervenção realizada por Jorge Almeida em uma situação limítrofe, diante do horror.

Na sexta-feira, dia 6 de novembro de 2020, à tarde, Véião comunicou aos agentes, durante o momento da conferência da cela, que “estaria vencendo o castigo”. Concluía o período de permanência no latão para ser liberado na manhã seguinte e finalmente voltar ao pavilhão. Na manhã do sábado, lembrou os agentes de sua liberação ao receber o caneco de café e o pão, mas as horas avançaram, e a expectativa de Véião foi frustrada. Diante dessa recusa inesperada, da privação do direito à liberação, “a ansiedade de Véião aumentava e ele chama o guarda do latão e renova o apelo”. Ao passo que recebe uma resposta completamente fora das regras estipuladas: “Não sei se você está vencido ou não!”, “Vamos ver. Pode esperar, que se tiver de ir, você irá” (Almeida, 2023, p. 72).

A partir dessa resposta arbitrária, fora de lugar, desvelando a lei em seu aspecto perverso, gozador, Véião “passa a gritar mil ‘desgraças’ e a protestar em voz alta”. Preocupado com a situação, consequência de uma provocação que poderia acarretar uma punição ao amigo, Jorge procura *comunicar* uma *interpretação*, apontando para Véião o que *reconhecia* daquela situação.

Eu sabia que tinha que fazer algo que pudesse evitar o pior. Véião não me ouvia. Eu disse a ele inicialmente que aquela postura dos agentes tratava-se de um *jogo desleal*, e que o mesmo não

caísse naquela armadilha que estava preparada para capturá-lo. Que o objetivo do sistema era tirá-lo do sério, e que no momento o *jogo* já estava um a zero para os agentes, e que ele não facilitasse para não levar de goleada (Almeida, 2023, p. 73).

Trata-se de um primeiro modo de leitura, intervenção ou interpretação importante para enfrentarmos o problema deste artigo. Diante da crise, da irrupção do real, não há interpretação por meio do circuito pergunta-resposta que dê conta, não há reconhecimento do que se passa na transferência que produza o efeito de um contorno ao horror. É o próprio Jorge quem atesta: “Nada do que eu dizia era capaz de acalmar a manifesta fúria de Véião”.

Véião se deitou repetidas vezes no colchão, pressionando o cobertor sobre o rosto, “como quem não quisesse ver ninguém” (Almeida, 2023, p. 73). Jorge se lembrou do gosto musical de Véião e de imediato começou “uma lenta caminhada no espaço diminuto daquela cela”, cantando “músicas dos artistas de sua predileção”, assunto sobre o qual conversaram durante horas a fio. Essa foi a “estratégia” utilizada por Jorge “naquele momento decisivo”, numa “busca de tentar trazer Véião de volta à Razão”. Temos aqui um segundo modo de consideração da leitura, interpretação ou intervenção:

Comecei aquela cantoria com Zé Ramalho, a cantar “Admirável gado novo”, a “Terceira lâmina” e “Cidadão”.

Passei a “Porto solidão” de Jessé e do Peninha cantei “Sonhos” e “Sozinho”.

Daí para frente, já não me recordo mais a ordem do repertório, mas segui a cantar.

Do Belchior, cantei “Paralelas” e “Como nossos pais”. Do Fagner, cantei “Mucuripe”, “No turno”.

Do Djavan, veio “Pétala”, “Meu bem querer” e “Faltando um pedaço”.

De Raul Seixas executei “Maluco beleza”, “Tente outra vez” e a “Maçã”.

A essa altura do show, percebi um ressonar. Véião havia pegado no sono. Aparentemente a fera havia sido sedada. Continuei a cantar objetivando agora que o sono pesasse sobre ele, e fui adiante, cantando sempre em tom suave, voz ambiente, como quem se propõe pôr uma criança para dormir. E percebi que o mesmo antídoto tranquilizante que fez Véião adormecer de forma distinta, também me ajudava naquele momento (Almeida, 2023, pp. 74-75).

O elemento *estético*, a *política* e a *clínica* se entrelaçam no *gesto* indecifrável de Jorge, que toca no *desejo de dormir* de Véião. Koretzky (2023) nos lembra que é graças a um compromisso entre censura e desejo, entre o Eu e a pulsão, que o sujeito pode dormir. Dormir é suspender a ambiguidade produzida pelo gozo do próprio corpo (Koretzky, 2023, p. 309). Existem modos e modos de se fazer adormecer. É por meio de uma interpretação que visa sulcar o corpo, que opera pela via do equívoco, do canto, do que excede a língua como instituição contratual, ou seja, por meio de *lalíngua*, que Jorge Almeida pôde fazer Véião adormecer. O *canto*, a melodia, o que resta fora do discurso, intervém no momento da crise, do grito, do movimento convulsivo.

O recurso ao equívoco pela via da homofonia também foi mobilizado por Jorge Almeida em *Re-escrevendo sentenças: a poesia por trás das grades*, escrito durante o período de encarceramento, com poemas, cartas e fragmentos de diário. Já no título, Jorge joga com a homofonia em sua reescrita das

“sentenças” e intervém sobre o próprio texto de sua vida: enquanto poeta que revisita suas sentenças, frases lapidares que compõem seu caminho; como militante que faz uso da poesia para intervir sobre a injustiça das sentenças que o condenaram. Este procedimento, que descompleta a consistência da prisão ao trazer à tona, por meio da homofonia, o que a rotina institucional procurou silenciar, também comparece de maneira cortante no poema “Rouca voz”:

No Brasil não há poder pior
que o Judiciário absolutista,
que oculta por trás da toga um ativista
ou o protege com um escudo bem maior.
Errar, para essa classe, é bem melhor.
O prêmio para quem erra é salutar:
o castigo severo é aposentar.
Regalias, benefícios e privilégios
são matérias que se aprende em seu colégio
e que as Cortes insistem em executar.

A balança enganosa da Justiça
Não se afere com o peso da igualdade.
Comprometem sua imparcialidade
Sentenças tendenciosas e racistas...
Jurisdições, jurisprudências elitistas
A confirmarem o racismo estrutural!
E a maior corte arbitral
Tem um lado propenso a se defender:
Abusam da autoridade, abusando do poder...
Suprema Violação Brutal.
(Almeida, 2022, p. 148).

O poema usa da homofonia para destacar a ambiguidade que aponta para a proximidade entre a corte, classe que se apresenta como ma espécie de nobreza que goza de regalias, benefícios e privilégios, assim como a corte arbitral, composta por juízes que abusam do poder – ou o próprio corte da censura, sem razão. Segundo Safatle (2022), na melodia, “*melos* é preservação da transparência que a linguagem prosaica tende a perder, ele é a fala retornando à sua origem de canto, à força do enraizamento da expressão na imanência preme de sentido da natureza” (Safatle, 2022, p. 76). O real de *lalíngua*, da massa de estímulos sonoros indistintos, é o que sobrevive de modo *infamiliar* na língua cotidiana que utilizamos para uma comunicação que sempre fracassa. Jorge Almeida conta ter percebido um “ressonar” e interpreta a canção como um “antídoto tranquilizante” que ajudou não apenas o amigo, mas que reverberou em seu próprio corpo, aliviando o horror no interior do “Latão”.

A função clínica ocorre onde os mais desavisados poderiam passar batidos, como essa clínica no latão, na masmorra de uma prisão de Unaí, no noroeste mineiro, onde um poeta, agricultor e militante e um homem “caipira” que “abraçou a ‘carreira do crime’” procuram um modo de tangenciar o horror (Almeida, 2023, p. 77). O ato em jogo na cena narrada torna-se exemplar, paradigmático, um modo singular de cingir o horror: caminhando “de 8 a 9 quilômetros” dentro de um pequeno quadrado num “improvisado repertório que teve um tempo de execução de um pouco mais de três horas” (Almeida, 2023, pp. 83-84). A escrita de Jorge Almeida abre caminhos para distinguirmos, na clínica psicanalítica, dois modos interpretativos.

DA DECIFRAÇÃO À MELODIA DAS PULSÕES

Para abordar o problema acerca dos modos de cingir o horror é importante mantermos em contato o campo da literatura e da clínica psicanalítica. Éric Laurent (2010) aponta que seria possível encontrar em Lacan dois modos distintos de consideração da história da escrita. Esses dois modos dizem a respeito às duas perspectivas de interpretação apresentadas a partir da intervenção de Jorge durante a crise de Véio no latão. O primeiro, *ocidental*, tem como apólogo o texto de 1956, *A carta roubada*; o segundo, *oriental*, é uma “história da água” em “Lituraterra” (Laurent, 2010, p. 63). No caso do ensino de Lacan, a passagem de uma perspectiva *ocidental* a um *orientalismo* nos importa por ser aquela que mais o aproxima de Freud.

Podemos dizer que o modo *ocidental* se aproxima do que descrevemos como uma lógica do *contraste/síntese*. Pereira (2022) nos apresenta por meio dessa lógica o paradigma de um sujeito situado em uma posição mais favorável, por meio da qual realiza uma apropriação de uma fração da natureza. Essa fração é percebida de fora ou à distância, o que “reduplica em si os contrastes e as possíveis sínteses” (Pereira, 2022, p. 22). A “natureza” é apreendida pela via do desejo num quadro sempre ameaçado por fissuras – uma inquietação que permanece à espreita. O exemplo oferecido por Pereira é a “Praia do Pinto”, de Vinicius de Moraes, que vê de fora o contraste entre a praia “verde-azul” e a outra, “praia que não é praia, é favela” – “imundice” (Pereira, 2022, p. 20). A realidade é estranha, mas aparece decifrada, reconhecida em um quadro.

No fragmento extraído dos escritos de Jorge Almeida (2023), trata-se da interpretação que visa apresentar um quadro do “jogo desleal”, um “jogo” que “já estava um a zero para os agentes”, pois o “objetivo do sistema era tirá-lo do sério” por meio daquela “armadilha” (Almeida, 2023, p. 73). Como quem descreve um tabuleiro de xadrez, o poeta procura se posicionar em um lugar mais favorável de modo a sintetizar, numa imagem, o contexto a ser reconhecido pelo amigo. Por que isso fracassa?

O esforço de um “retorno a Freud” por parte de Lacan, através do recurso a campos como a linguística e a etnologia, produziu um modo de interpretação nomeado por Jacques-Alain Miller (2012) como “inconsciente transferencial”. Como podemos ler em “Para além do ‘princípio de realidade’” ([1936] 1998), a interpretação, nesse primeiro momento do ensino de Lacan, visa ao reconhecimento dos “fatos do desejo”: parte-se da “imagem, a princípio difusa e fragmentada”, em direção à “unidade da imagem” por meio da “elucidação” e da “manobra afetiva” (transferência) (Lacan, ([1936] 1998, p.

88). O analista “subverte na origem a função da imagem no sujeito” ao agir “de maneira que o sujeito tome consciência” do “*retrato de família*” que “nele se refrata em efeitos díspares” (Lacan, ([1936] 1998, p. 89, grifo nosso). Busca-se, portanto, no “dinamismo” com o qual as imagens “investem no comportamento”, as “relações de oposição” enquanto “condição da identificação simbólica” que determina “os lugares imaginários” nos quais se “distribuem” e se “compõem” as “imagens formadoras” (Lacan, ([1936] 1998, p. 94). A “natureza” é vista de fora pelo homem, que estabelece com ela relações próprias de um “pensamento identificatório” (Lacan, [1936] 1998, p. 90). Como aponta Laurent, esse modo *ocidental*, baseado em um princípio de *decifração* no percurso da transferência, fica mais explícito no período de publicação do “Seminário sobre ‘A carta roubada’” (Lacan, [1956] 1998).

Diante da crise do amigo no interior do latão, Jorge procura interpretar o que se passa na relação transferencial entre o amigo e a instituição, encarnada na figura dos guardas, indiferentes aos apelos. A tentativa de compor um “retrato” que se refrata em “efeitos díspares” é frustrada pelo imprevisível da violência: “eu me preocupei muito com aquela situação, pois o risco que havia era dos agentes imputá-lo uma nova falta” (Almeida, 2023, p. 73).

Em um escrito publicado no ano seguinte a seu comentário sobre “A carta roubada”, conto de Edgar Allan Poe, Lacan traria a público seu “algoritmo significante” em “A instância da letra no inconsciente e a razão desde Freud” ([1957] 1998). Trata-se de um escrito fundamental para entendermos o que está em jogo nessa época de seu ensino. Lacan se esforça por estabelecer o modo como “elementos diferenciais últimos” – os fonemas da fonologia – compõem a unidade significante “segundo as leis de uma ordem fechada” que se articula em *cadeia* (Lacan, [1957] 1998, p. 505). Nesse momento, o conceito de “letra”/“carta” (*lettre*) atribui certo privilégio à φώνη (*fóni*), tal como ocorre na escrita alfabética própria ao “Ocidente”. A letra é o “suporte material” do significante: reúne sua aptidão para ser localizado e sua estrutura fonemática diferencial (Nancy & Lacoue-Labarthe, [1973] 1991, p. 59).

Assim, é das relações de oposição, do contraste entre as posições no circuito transferencial da letra/carta, que Lacan visa decifrar a unidade da imagem. Essa operação fica explícita em sua primeira leitura do conto “A carta roubada”. Lacan procura “apreender por quais vieses do imaginário vem a se exercer” a “apreensão do simbólico” (Lacan, [1956] 1998, p. 13). Trata-se de demonstrar “a determinação fundamental que o sujeito recebe do percurso de um significante” (Lacan, [1956] 1998, p. 14). Por meio do contraste estabelecido entre as posições ocupadas ao longo da cadeia discursiva por cada *persona* no interior de uma cena, busca “apreender em sua unidade o complexo intersubjetivo” (Lacan, [1956] 1998, p. 17).

Diante da irrupção da angústia ou da emergência de uma *infamiliar* divisão do Eu, de nada serve esse quadro. O que está em questão aí é o que chamamos de umbigo do horror, isso que emerge sem porquê, *sem razão*, como o número “22” ser sinônimo de loucura, como destaca Jorge. O poeta procura contornar esse impossível mostrando como cada palavra pode ir mais além de seu uso convencional: como o “catatal”, que é homofônico a “catatau”, livro grande, algo grandioso, mas na língua dos encarcerados diz de um “bilhete menor que uma carta” (Almeida, 2023, p. 84). Foi por meio de um “catatal” que Vêião agradeceu a seu amigo:

Agradeço profundamente por suas músicas, através da sua cantoria e da sua pessoa pude aprender que ‘nem tudo o que reluz é ouro’, e ‘eu nem tudo que vagueia está perdido’ quando se tem um amigo como você. Só tenho a agradecer, por ser você essa pessoa calma e poderosa, que na hora “H” tocou meu coração de forma exemplar (Almeida, 2023, p. 85).

Assim, Jorge intervém por meio do que fica de “fora” do quadro, fora do discurso, e faz uso da *melodia*, do canto. Um modo de atravessar o horror do *infamiliar*?

Freud já havia criticado Jung e Adler por terem subentendido (*heraus hören*) um par de sobretons (*Öbertone*) culturais e ignorado (*über hören*) o poder originário (*urgewaltige*) da “*melodia* das pulsões” (*Triebmelodie*) (GW, v. X, 1946, p. 31, grifo nosso). Estabelecer quadros, reconhecer os impasses parece insuficiente diante de um desarvoramento angustiante. Sob o ponto de vista da “melodia das pulsões”, a passagem lacaniana do “ocidental” ao “oriental” parece aproximá-lo um pouco mais de Freud. Essa passagem de um modo de consideração “ocidental” da escrita (alfabética) para um modo “oriental” está bem descrita por Miller (2012) em “O escrito na fala”.

Miller (2012) nos mostra que, nos primeiros escritos lacanianos, mencionados anteriormente, a fala aparece como expectativa da resposta do Outro – a pergunta é o lugar do sujeito. Sob essa perspectiva, o que buscamos na fala é a resposta do Outro por meio de uma pergunta que nos constitui como sujeitos. É o modo “ocidental”: não se chega ao “estatuto extremo” do escrito, pois aqui “a letra é, sobretudo, para ser decifrada”, busca-se um “sentido encoberto” (Miller, 2012, p. 10). Preocupa-se com a fala como “função” e “campo da linguagem”, e o que importa é colocar a descoberto seus mecanismos metafóricos e metonímicos. Remete-nos a Jorge tentando, em vão, expor o quadro do jogo para o amigo, que, no ponto crítico da angústia, não conseguia escutá-lo.

No “orientalismo” lacaniano, ou seja, no fim de seu ensino, Miller (2012) nos lembra que a fala não busca resposta no Outro, pois, quando a resposta do Outro chega, desvitaliza a fala. Não se trata do circuito da carta, de pergunta e resposta, mas da fala como uma relação com a *satisfação pulsional*, o gozo da letra. Nesse momento do ensino de Lacan, a fala se mistura ao aparelho de linguagem. Não estão mais em jogo o “significante”, o “signo”, toda aquela conversa com a linguística saussuriana. Segundo Miller, Lacan nos fala de *apalavra* (*l'apparole*), de *alíngua* – ou *lalíngua*. Se, em um primeiro momento, em “A instância da letra”, a *coisa*, “ao se reduzir ao nome, cinde-se num duplo raio divergente” (Lacan, ([1957] 1998, p. 501), a partir de seu seminário sobre os semblantes e em “Lituraterra”, Lacan fala de *acoisa*. No caso de *acoisa*, há aí um furo que acontece à moda de uma “mancha retiniana” (Lacan, ([1957] 1998, p. 72). Por isso, “nunca falamos senão de outra coisa para falar de *acoisa*”: “o falante é um falado” (Lacan, [1971] 2009, p. 73).

O nome próprio do “aparelho de gozo” é *apalavra* e não é possível tomá-la como alicerce de uma metalinguagem. A interpretação visa sulcar o corpo, brinca com a homofonia, com o sem-sentido, para fazer voltar a jorrar *apalavra* como um *canto* intraduzível. No “orientalismo” lacaniano, trata-se de uma interpretação que toma a palavra como o que “sulca” o corpo, como no fragmento apresentado por Jorge – isso nos remete à “Lituraterra”. Se, em uma primeira leitura de “A carta roubada”, era o

significante o que permitiria um acesso ao real, em “Lituraterra” ([1971] 2003) a letra é o “literal a ser fundado no litoral” (Lacan, [1971] 2003, p. 109). Lacan define o litoral como “aquilo que instaura um domínio inteiro como formando outra fronteira”: a letra constitui litoral “entre o gozo e o saber” (Lacan, [1971] 2003, p. 110). Com isso, temos uma inusitada *defasagem* entre o que escutamos e o que se diz, entre o que escrevemos e o que se lê – não há leitura unívoca do que se escreve.

O analista *não apenas* decifra as imagens fragmentadas. O que está em jogo é o “Um a mais com o qual se mobilia a angústia” (Laurent, 2010, p. 75). Ora, o “um a mais”, aquilo que “aparece” no lugar de uma falta, no *Heim*, produzindo a angústia, seria a própria “*Unheimlichkeit*”, *infamiliaridade*? (Lacan, [1962-1963] 2005, p. 52). As fronteiras ficam borradas, equivocadas: é a pequena “aventura” de Freud mirando de modo *estrábico* seu próprio reflexo no espelho durante uma viagem de trem e se perguntando quem seria aquele “velho” (Freud, [1919] 2019, p. 103). A emergência do *infamiliar* põe em questão os limites da linguagem no próprio ato de borrá-los, tornando possível conceber seu entrelaçamento ao corpo pulsional.

Sob essa perspectiva, há “dois lugares do dito”: “o que alcança o ouvido” e “o que no ouvido é compreendido” – isso “é defasado, não concorde” (Miller, 2012, p. 1). Se há defasagem e equívoco, o mal-entendido irremediável na linguagem, o pacto a ser feito é o do *melhor para*, em um *naquele momento*. Algo distinto da dimensão contratual da linguagem ou do modo “ocidental” de consideração do escrito, que toma a língua como sistema, com posições diferenciais definidas – pessoa *ou* coisa, “direito pessoal” ou “direito real” (Sibertin-Blanc, 2022). A letra, enquanto o que faz furo, real, faz litoral entre corpo e linguagem: o que desponta é o balbucio, o grito surdo, ranger de dentes, *lalíngua* – objeto irremediavelmente fissurado, *infamiliar*. Há um escrito na fala e uma fala no escrito – por isso ambos operam por defasagem. Daí a exigência de consideração dos aspectos formais do discurso.

A referência à escrita poética chinesa no fim do ensino lacaniano nos lembra que o cerne está no *gesto do traço* e na *letra*, não nos semblantes – deve-se ler o que há de único e não se paralisar nas infinitas semelhanças e dessemelhanças dos semblantes (Andrade, 2023). Em *Lacan chinês*, Cleyton Andrade (2023) nos mostra que, em 1957, Lacan apresenta a letra/carta por meio da *metáfora do suporte* material do significante. Andrade aponta como isso se transforma no fim do ensino lacaniano, quando o recurso à escrita poética chinesa, “oriental”, passa para o primeiro plano: constatamos um deslocamento entre a letra como *suporte* e a letra como *essência*, correlato de um deslocamento que vai do fonetismo ao corpo.

No modo “oriental”, “asiaticista” ou “maneirista” de consideração, a escrita é o osso e a linguagem é a carne: a letra e a escrita surgem conectadas ao corpo, ao gozo e ao movimento das pulsões (Andrade, 2023). Se a forma contratual (*ocidental*) de consideração da linguagem reduz ao mínimo a divisão enunciativa, fingindo anulá-la para comprometer os sujeitos da troca, tomar a linguagem como *objeto*, *lalíngua* (*oriental*) permite borrar e remanejar os limites do contrato (Sibertin-Blanc, 2022). Lacan se aproxima do Freud de 1891, em *Sobre a concepção das afasias* ([1891] 2013), rompendo com o essencialismo cerebral e dando lugar a seu mirabolante *aparelho de linguagem* (*Sprachapparat*) como um *aparelho associativo* (*Assoziationsapparat*). Nesse estudo crítico, que por algum motivo psicanalistas insistem em manter no esquecimento, Freud afirma que o *objeto* ao qual está se dedicando

não é o sistema nervoso e suas estruturas, mas o *poema* (Rossi, 2012). Em *Maneirismo: o mundo como labirinto*, Hocke (1974) cita Freud como um herdeiro do *maneirismo*, do “asiaticismo”, esse viés que atravessa a história de um modo cavernoso buscando o que há de convulsivo no gesto.

CONCLUSÃO

Trata-se, portanto, de considerar a função do escrito enquanto meio de ir mais além da dimensão contratual, abrir espaço ao equívoco para que o que foi excluído possa operar de modo crítico. Pereira (2022) nos mostra que o viés *crítico-maneirista* aposta em uma produção de sentido por meio de *paradoxos*. No maneirismo, temos o sentido decorrente da *discordia concors*, uma disjunção inclusiva, como na *punção* ($\diamond$) utilizada por Lacan no matema da fantasia $\$ \diamond a$: o que é expulso, rejeitado, negado (*disjunção*) é reencontrado na fantasia enquanto estrutura da realidade (*conjunção*). Nesse caso, vale lembrar que a “a estrutura da angústia não está longe” da “estrutura da fantasia” (Lacan, [1962-1963] 2005 p. 12).

No maneirismo, a *discordia concors*, a punção, se quisermos, “não se instaura como mero jogo, mas como cerne” de uma perspectiva:

Uma consequência dessa perspectiva – que deixa em estado de alerta a visão crítica do sujeito e acentua o protagonismo da angústia em meio à celebração das formas e dos movimentos – é a constatação da “ambiguidade permanente de todas as coisas” e da “impossibilidade de alcançar a certeza a respeito de qualquer coisa” (Pereira, 2022, p. 54).

Retomando, temos dois aspectos da interpretação. Um, voltado para a decifração das relações de oposição, do alheio, do estranho (*fremd*), na transferência por meio do trabalho da cadeia significante no circuito da pulsão. O outro aspecto da interpretação, ler a letra do sintoma, é inseparável de uma experiência com o corpo e com o movimento da pulsão. Ler a letra do sintoma (uma leitura “estrábica”) tornou possível à nossa investigação apontar, por meio de fragmentos, a maneira única com que Jorge Almeida resiste à “prisão”, ao encontro com a “segurança pública”. A letra é o vestígio de um gesto (indecifrável), no qual o movimento tem soberania.

O infamiliar ([1919] 2019), ensaio sobre um *intraduzível*, efeito desse “um a mais” que produz a angústia, borra fronteiras, fornece-nos a chave para uma *estratégia de leitura* do fragmentário, do irregular, próprio ao relato do horror prisional. Trata-se de um ensaio a partir do qual encontramos as bases para um procedimento estético que aponta para os aspectos produtivos da angústia e da contradição. Podemos situar esse ensaio freudiano como exemplar de um viés *crítico-maneirista*.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Jorge Almeida Xavier. *Cartas do latão*. São Paulo: N-1 Edições, 2023.

ANDRADE, Cleyton. *Lacan chinês: para além das estruturas e dos nós*. 3a ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.

CHAVES, Ernani. Prefácio: O paradigma estético de Freud. In: FREUD, Sigmund. *Arte, literatura e os artistas*. Trad. Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica, 2020, p. 7-39. (Obras Incompletas de Sigmund Freud).

COTTET, Serge. Prefácio. In: KORETZKY, Carolina. *O despertar: dormir, sonhar, acordar talvez*. Trad. Yolanda Vilela. Belo Horizonte: Autêntica, 2023, p. 15-20.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. Animismo e indeterminação em “Das Unheimliche”. In: FREUD, Sigmund. *O infamiliar e outros escritos*. Trad. Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica, 2019, p. 199-218. (Obras Incompletas de Sigmund Freud).

DUNKER, Christian Ingo Lenz. A hipótese depressiva. In: SAFATLE, Vladimir; SILVA JUNIOR, Nelson & DUNKER, Christian (Orgs.). *Neoliberalismo como gestão do sofrimento psíquico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2021, p. 117-212.

FREUD, Sigmund. *As pulsões e seus destinos*. Trad. P. H. Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2013 (Trabalho original publicado em 1914). (Obras Incompletas de Sigmund Freud).

FREUD, Sigmund. Zur Geschichte der psychoanalytischen Bewegung. In: FREUD, Sigmund. *Gesammelte Werke*, Vol. 10. London: Imago, 1946, p. 43-113 (Trabalho original publicado em 1914).

FREUD, Sigmund. Introdução ao narcisismo. In: FREUD, Sigmund. *Introdução ao narcisismo, Ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Trad. P. C. Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 10-37. (Trabalho original publicado em 1914). (Obras Completas, Vol. 12).

FREUD, Sigmund. *O infamiliar/Das Unheimliche, seguido de “O Homem da Areia”, de E. T. A. Hoffmann*. Trad. E. Chaves, P. H. Tavares & R. Freitas. Belo Horizonte: Autêntica, 2019 (Trabalho original publicado em 1919) (Obras Incompletas de Sigmund Freud).

FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer*. In: FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer: edição crítica bilingue*. Trad. M. R. S. Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, 2020 (Trabalho original publicado em 1920) (Obras Incompletas de Sigmund Freud).

FREUD, Sigmund. A questão da análise leiga: conversas com uma pessoa imparcial. In: FREUD, Sigmund. *Fundamentos da clínica psicanalítica*. Trad. C. Dornbusch. Belo Horizonte: Autêntica, 2020, p. 205-313. (Trabalho original publicado em 1926) (Obras Incompletas de Sigmund Freud).

HOCKE, Gustav Renè. *Maneirismo na literatura: alquimia, linguística e arte combinatória*. Trad. F. M. Barros. São Paulo: Perspectiva, 2005.

KORETZKY, Carolina. *O despertar: dormir, sonhar, acordar talvez*. Trad. Yolanda Vilela. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.

LACAN, Jacques. Para-além do “Princípio de realidade”. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998, p. 77-95. (Trabalho original publicado em 1936).

LACAN, Jaques. *O seminário, livro 10: A angústia*. Texto estabelecido por J.-A. Miller. V. Ribeiro Trad., Versão final de Angelina Harari. São Paulo: Jorge Zahar, 2005 (Trabalho original publicado em 1962-1963).

LACAN, Jacques. O seminário sobre “A carta roubada”. In: *Escritos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998, p. 13-66. (Trabalho original publicado em 1956).

LACAN, Jacques. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: *Escritos*. Rio de Ja-

neiro: Jorge Zahar, 1998, p. 496-533. (Trabalho original publicado em 1957).

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 18: De um discurso que não fosse do semblante*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2009 (Trabalho original publicado em 1971).

LACAN, Jacques. Lituraterra. In: *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p. 15-25. (Trabalho original publicado em 1971).

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 19: ...ou pior*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012 (Trabalho original publicado em 1971-1972).

LACAN, Jaques. *Encore* (não comercial), Recife, Escola da Letra Freudiana, 2010. (Trabalho original publicado em 1972-1973).

LAURENT, Eric. A carta roubada e o voo sobre a letra. *Revista Correio*, Belo Horizonte, 65, 2010.

MILLER, Jacques-Alain. O escrito na fala. Trad. A. Harari. *Opção Lacaniana* (on-line, nova série), 3(8), Belo Horizonte, 2012, julho.

NANCY, Jean-Luc.; LACOUÉ-LABARTHE. *O título da letra*. Trad. Sergio Joaquim de Almeida. São Paulo: Escuta, 1991 (Trabalho original publicado em 1973).

PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Entre Orfé(x)u e Exunouveau: análise de uma estética de base afro-diaspórica na literatura brasileira*. São Paulo: Fósforo, 2020.

QUINTO, Angela. Prefácio. In: ALMEIDA, Jorge Xavier. *Cartas do latão*. São Paulo: N-1 Edições, 2023, p. 10-23.

SAFATLE, Vladimir. *Em um com o impulso*. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

SIBERTIN-BLANC, Guillaume. *Direito de sequência esquizoanalítica: contra-antropologia e descolonização do inconsciente*. Trad. Takashi Wakamatsu. São Paulo: N-1 Edições, 2022.

Submissão em: 28/02/2025

Accite em: 02/06/2025

ENTRE O ESVAZIAMENTO DO ESPÍRITO E AS REMANESCÊNCIAS SIMBÓLICAS: SURREALISMO LATINO-AMERICANO DE AUTORIA FEMININA E AS PULSÕES DE EROS E TÂNATOS

BETWEEN THE EMPTINESS OF THE SPIRIT AND SYMBOLIC REMNANTS: FEMALE LATIN AMERICAN SURREALISM AND THE DRIVES OF EROS AND THANATOS

Elizabete Farias de Castro

Universidade Federal de Rio Grande (FURG)

betifariasdecastro@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0002-9356-2063>

RESUMO: Este artigo investiga a linguagem surrealista e sua relação com a psicanálise, explorando como artistas latino-americanos como Tilsa Tsuchiya e Leila Ferraz usam a arte e a literatura para representar conteúdos do inconsciente e a realidade além da lógica racional. A psicanálise, com seus conceitos de pulsão e inconsciente, se entrelaça com as obras desses artistas, que criam imagens oníricas e eróticas, refletindo a tensão entre Eros e Tânatos. Este estudo se insere na proposta do dossiê temático ao considerar a pulsão como motor da criatividade artística, investigando como o surrealismo, enquanto expressão de liberação e delírio, dialoga com os desafios da subjetivação e as relações entre arte, literatura e psicanálise.

Palavras-chave: Surrealismo latino-americano; Autoria feminina; Arte, literatura e psicanálise.

ABSTRACT: This article explores surrealist language and its connection to psychoanalysis, examining how Latin American artists like Tilsa Tsuchiya and Leila Ferraz use art and literature to represent contents of the unconscious and reality beyond rational logic. Psychoanalysis, with its concepts of drive and the unconscious, intertwines with the works of these artists, who create dreamlike and erotic images, reflecting the tension between Eros and Thanatos. This study fits into the thematic dossier by considering the drive as a motor for artistic creativity, investigating how surrealism, as an expression of liberation and delirium, engages with the challenges of subjectivity and the relationships between art, literature, and psychoanalysis.

Keywords: Latin American surrealism; Female authorship; Art, literature, and psychoanalysis.

DA GÊNESIS NA EUROPA AO ÊXODO NA AMÉRICA LATINA: UMA BREVE INCURSÃO PELO SURREALISMO

Da Revolução Francesa ao Romantismo, À Revolução Bolchevista, À
Revolução Surrealista e ao bárbaro tecnizado de Keyserling. Caminhamos...
Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo.
Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará.
Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós.
("Manifesto Antropófago", Oswald de Andrade)

Toda leitura da humanidade, das dinâmicas sociais e do Ser consciente deve considerar o contexto histórico e a adaptação do homem e da cultura na formação das identidades coletivas e das sociedades. Indivíduo e arte se influenciam mutuamente – refletindo o sujeito coletivo da modernidade, que se reconhece e se adapta na era do culto à razão e à ordem, em diálogo com a mitologia, o maravilhamento e o impulso delirante. Somente porque caíram os impérios, cresceram na lama os porcos, tomaram as terras e nasceu o feudo, engordaram o clero e surgiram as suseranias, as vassalagens, levantaram-se castelos, galopou a peste, as travessias, cresceu o comércio, cultuaram o mercado, sesmarias, porque houve renascimentos, protestantismo e iluminismo, estabeleceu-se a ciência, chegou o bonde, a eletricidade, o mito do Progresso, a crueldade da ordem, a barbárie, pode surgir o imaginário surrealista que tanto procura pelas origens, pelo começo e a liberdade do espírito, quanto reage ao colapso acelerado expandido pela lógica ocidental e ocidentalizada de progresso e à carência de sentidos profundos, como também de unidade.

No século XX, enquanto o vazio se expandia, imagens e palavras reinterpretavam a realidade sob uma ótica que rejeitava a objetividade e o empirismo, privilegiando a estimulação irrestrita. Diante da crise humanitária e da devastação, colheu-se “o que havia sido semeado nos anos anteriores à guerra, quando as inovações estéticas se acumulavam” (Gay, 2009, p. 24). Surge, então, o Manifesto Surrealista na França de 1924, negando a ordem, o progresso e a razão, que deixaram um rastro de milhões de mortos, desaparecidos e famintos. A perseguição intensifica a busca pela liberdade e, em resposta, como um modo de revide, o imaginário surrealista se manifesta. Contudo, o foco aqui não está no surrealismo europeu, mas na apropriação dessa estética na poesia e na arte plástica latino-americana, que rompe com a realidade homogênea e os códigos morais estabelecidos.

A afinidade entre a estética surrealista e os artistas visuais da costa do Pacífico pode recuperar ou se distanciar do interesse europeu por reproduções de máscaras pré-colombianas, impulsionado pela busca por um primitivismo imaginado na Oceania, África e América. Assim, o conceito “primitivismo” pode ser analisado sob duas perspectivas: uma ligada ao evolucionismo e ao darwinismo social do século XIX e XX, que influenciaram diferentes áreas e correntes da sociedade, atribuindo às questões humanas códigos das ciências naturais, o que, aliás, não escapou a Freud, bem como toda ação colonialista e imperialista nesses mesmos continentes; outra que compartilha a ideia de anterioridade, referindo-se ao que existia antes da civilização ocidental. No entanto, pensar um estado original da humanidade só faz sentido dentro do campo metafísico, poético e mítico, não das dinâmicas sociais.

Para os surrealistas europeus, a viagem empenhada a esses continentes indicaria um meio de

fazer surgir o novo homem numa Nova Ordem, numa outra realidade existencial. Delírio utópico e poético do mito do regresso, do espaço sobrecomum, do resgate de uma certa experiência perdida no processo civilizatório, empresa também dos simbolistas aos quais os surrealistas remontavam e, antes deles, dos românticos, que se valiam, por exemplo, do nativismo. Conservam ambas as correntes artístico-literárias um lugar-comum entre suas procuras: as imagens e as representações da natureza, recuperando a humanidade destituída da ética e da moral, adquiridas na cotidianidade com a qual, como veremos, a linguagem surrealista pretende romper.

Nesse sentido, os surrealistas continuaram, ainda que por outros caminhos, uma tradição iniciada na cultura europeia a partir da descoberta da América. O olhar do velho continente se abriu para as maravilhas do novo, interpretando-as ora sob uma perspectiva poética, ora utópica, e, em geral, com uma essência colonialista. Com o tempo, veremos que os surrealistas fizeram o possível para se afastar dessa última visão, preservando as duas primeiras. (Luís, 2023, s/p, tradução minha)¹

Assim, ainda que os surrealistas europeus buscassem negar o racionalismo e o utilitarismo vigente, quando lançaram o seu interesse à África, à Oceania e à América, fascinados pela procura da anterioridade, da originalidade, não poderiam desvincular-se inteiramente dos valores atribuídos ao “selvagem” e ao “civilizado”, pensados desde o século XV. No entanto, admitir ao interesse de Breton e Antonin Artaud, por exemplo, o exotismo cultural e o imperialismo que influenciam a visão do Ocidente em relação à América latina não pressupõe uma desvalorização consciente e colonialista do homem e da cultura latino-americana; mas, ao lançarem sobre a América “o último olhar romântico” (Luís, 2023, s/p), continuaram a utopia de um velho mundo que, de acordo com Núñez (1998) e Sérgio Buarque de Holanda², imaginava o continente americano como Éden, a terra prometida, o lugar onde se encontra a saúde e felicidade, onde a cura e a possibilidade de um começo de um renascimento.

Faz-se necessário um breve esclarecimento acerca de certas escolhas semânticas adotadas neste artigo, as quais correspondem a discussões recorrentes em dois níveis: inicialmente, de ordem linguístico-semântica – especialmente no que se refere à tradução do vocábulo *Trieb*, na primeira versão do alemão para o inglês feita por James Strachey; e, em seguida, de ordem paradigmática – que envolve tanto questões políticas, como a correção moral e a discriminação baseadas em pseudociências naturalistas, quanto modos diversos de conceber a ciência, a vida e o humano. São conceitos que, aliás, Lacan³ discutiu reiteradamente em colóquios, seminários e congressos. A escolha, neste artigo, dos termos

1 “En ese sentido los surrealistas continuaron, aunque por otras vías, una tradición que se iniciara en la cultura europea a partir del descubrimiento de la América. La mirada del viejo continente se abrió a las maravillas del nuevo, interpretándolas bajo el tinte de una visión a ratos poética, otras utópica y de esencia colonialista por lo general. Eventualmente iremos viendo que los surrealistas hicieron lo posible por apartarse de esa última visión, conservando las dos primeras” (Luís, 2023, s/p).

2 Em “Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e na colonização do Brasil”.

3 Para mais as divergências entre os termos impulso e pulsão poderiam promover aqui outro ponto de reflexão, não fosse a brevidade deste trabalho: a proximidade maior e mais afinada entre Lacan e o surrealismo europeu, visto sua relação com estes artistas e seu interesse por essa linguagem artística, e que, para Freud, embora tenha recorrido à tragédia grega para pensar teorias importantes para a psicanálise, a manifestação artística não se mostrava como um meio interessante para observar suas teorias, veja, por exemplo, a breve relação entre Breton e Freud.

“instinto”, “ímpeto”, “impulso” e “instinto”, refere-se, sobretudo, ao primeiro nível da discussão – o linguístico-semântico – uma vez que grande parte da bibliografia utilizada baseia-se na primeira tradução de língua portuguesa direto do original alemão, feita por Paulo César de Souza à edição das “Obras completas de Freud V. XVI”, publicado pela Companhia das Letras. Essa versão busca uma maior fidelidade ao original, evita mediações e interpretações anteriores, especialmente aquelas introduzidas por Strachey em sua tradução inglesa.

Podemos admitir, amparados nas contribuições de Luiz Alfredo Garcia-Roza (2008), que, embora as divergências quanto à escolha de Strachey por traduzir *Trieb* como *instinct* sejam muitas, ela não comprometeu a definição conceitual de pulsão oferecida por Freud. Enquanto *instinct* evoca conotações biológicas, *drive*, alternativa viável no inglês, traria ressonâncias psicológicas específicas – associadas, por exemplo, à teoria da redução do impulso de Clark Hull, o que geraria outras distorções interpretativas. Na edição adotada neste artigo, compreendemos o sentido original de *Trieb* não como instinto biológico, mas como uma força energética contínua que se origina no corpo e se manifesta no psíquico – uma força dinâmica e multiforme. Assim, entende-se que instinto, no contexto deste artigo, aproxima-se da noção de pulsão, pensada como uma força anterior ao pensamento, capturável apenas em parte e abrigada nas profundezas do psiquismo.

Quanto às implicações ideológicas associadas ao uso desses termos – que, por vezes, funcionam como insígnias de certas posturas diante das dinâmicas humanas – não nos deteremos aqui, tanto pela inserção dos conceitos de erótico, libido e pulsão em uma bacia semântica da linguagem poética, quanto pela distância que essas noções mantêm em relação aos estudos sobre a linguagem surrealista e o imaginário. Isto é, trata-se de uma experiência criativa onde a maior valorização do pensamento humano dá-se por um certo temperamento imaginativo que remete a um estado mítico no qual a experiência cíclica permite retornar a um princípio ativo, além de influenciar o modo como se vive no Cosmos. Deste modo, instinto aproxima-se de primordial no que se refere a uma força anterior ao pensamento, que se deixa capturar em parte, ou por outra, que está abrigada nas profundezas de um psiquismo no qual as imagens atuam na atitude imaginativa e que se formaliza, neste caso, nas representações poéticas de Eros e Tânatos.

Pensaremos o termo “primitivo” como a existência em seu estado inalterado, livre das construções e das restrições sociais (portanto irracional e lúdica). Essa talvez seja a ambiguidade latente da linguagem surrealista: surgir dos estímulos que provocam uma sociedade em colapso e, ao mesmo tempo, ser a resposta e a negação. Isto é, o mesmo homem que existe porque também existe um social, por meio de uma expressão que só pode ser social, como é a arte, nega a própria formação da humanidade na busca por sua origem.

Segundo Carlos M. Luiz (2008), a América Latina, sobretudo o México, ofereceu aos surrealistas imagens, mitos, cultura e natureza que alimentaram a busca pelo maravilhoso, ampliando o horizonte criativo dos vanguardistas com influências de culturas não europeias. Essa aproximação também ajudou a desenhar o surrealismo no continente latino-americano, neste terreno que parece ser a justa terra fértil para a palavra-pensamento, à linguagem revolucionária e libertária. A expressão surrealista ganha novas matizes, nuances e delírios na América latina que, desde a busca dos artistas europeus pela

linguagem natural e pelo estado original até os cronistas, narradores, piratas, navegantes do século XVI, “está muito distante da inteligência europeia e parece apenas parcialmente estudada”⁴ (Núñez, 1998, p. 97, tradução minha).

Segundo Edward Lucie Smith, os artistas latino-americanos aderiram ao surrealismo na América somente a partir década de 1960 e 1970, estando antes como propriedade “dos artistas latino-americanos (como Lam e Matta) que decidiram exercer sua carreira, em grande parte, fora da América Latina, ou de imigrantes (como Wolfgang Paalen, Remedios Varo e Carrington).⁵” (Smith, 1993, p. 182, tradução minha). Entre essa geração de artistas, oriundos da costa do pacífico, destaca-se notadamente Tilsa Tsuchiya, Mário Carreño, Nemesio Antúnes, Roberto Aizenberg e Juan Battle Planas. Assim, o recorte eleito neste trabalho – como fragmento, parte, traço que integra uma identidade cultural –, de autorias femininas latino-americanas de expressão surrealista, influenciam significativamente a escolha de obras da peruana Tilsa Tsuchiya e da brasileira Leila Ferraz.

Leila Ferraz, poeta, ensaísta e artista plástica brasileira, é uma figura importante do Movimento Surrealista Brasileiro, com obras como *Cometas* (1977), *Poemas plásticos* (1980) e *A mobília violenta do ar* (2020), que esquadrinham o inconsciente e o imaginário, buscando significados entre o mundo interior e a realidade objetiva, recriando realidades em zonas herméticas e ininteligíveis: “Meu mundo e o mundo dos significados se contemplaram um no outro” (Ferraz apud Martins, 2021). Assim, são traços marcantes dessa poética as metáforas e imagens oníricas, desafiando a noção de verdade objetiva, como em “Digito em tua língua este recado”. Sua participação na 13ª Exposição Internacional do Surrealismo (1967) e em publicações como *Cometas* e *Poemas plásticos* consolidam sua posição no movimento. Em entrevista ao poeta Floriano Martins, afirma: “o surrealismo me supriu plenamente” (Ferraz apud Martins, 2021).

Na resenha publicada por Anna Apolinário na revista *Acrobata*, “Leila Ferraz e o Delírio Esculpido na Pele” (2024), sua poética é assumida como vigorosa e metamórfica, identificada por imagens que nos transportam aos abismos do desejo, do corpo e do espírito. No seu universo onírico, segundo Apolinário, Leila Ferraz dissolve limites entre amor e morte, sonho e vigília, propondo uma realidade fluida. Deste abismo experienciado por Anna Apolinário é que nos confrontamos, conforme veremos, com a tensão entre Eros e Tânatos.

Tilsa Tsuchiya (1936–1984), artista plástica integrante do grupo surrealista latino-americano em 1970, é uma figura emblemática da arte peruana. Personalidade artística singular cuja manifestação integra elementos do imaginário mítico oriental e pré-colombiano, refletindo sua identidade desenhada por sua descendência, pois era filha de um imigrante japonês e de uma peruana descendente de chineses, e ascendência. Na década de 1960, durante sua estadia na França, Tsuchiya se aprofundou nos estudos orientais, influenciada por obras de René Guénon, que resgatavam a tradição esotérica oriental. Esse interesse pela cultura andina e pela arte latino-americana desafiava a ideia da Europa como centro cultural, ao mesmo tempo em que Nova York emergia como centro da cultura, com o auge

4 “[...] está muy lejana de la inteligencia europea y sólo parece estudiada a medias”.

5 “[...] de los artistas latinoamericanos (como Lam y Matta) que decidieron ejercer su carrera en su mayor parte fuera de latinoamerica, o de inmigrantes (como Wolfgang Paalen, Remedios Varo e Carrington)”.

do expressionismo abstrato. Tsuchiya ressignificou a tradição oriental, integrando-a com sua visão de arte latino-americana.⁶

Inicialmente, sua arte refletia a vida cotidiana no Barrio Chino de Lima, com uma paleta terrosa e técnica figurativa. Nos anos 1960, passou a adotar um estilo mais abstrato e simbólico, explorando temas universais como música e natureza, inspirando-se no mundo pré-colombiano e oriental. Desenvolveu um estilo pessoal, utilizando formas curvas e esgrafito para criar profundidade e textura. Seus personagens possuem rostos enigmáticos, semelhantes aos fardos funerários da cultura Chancay. Elementos recorrentes em sua obra incluem mulheres de nariz achatado e olhos grandes, além de peixes vibrantes e sinuosos.

Além disso, suas imagens apresentam com frequência uma combinação de elementos naturais e simbólicos, como montanhas, árvores, flores e animais, cenas sagradas da harmonia e da interconexão entre o mundo natural e o mundo humano. A presença do falo também é central para esta identidade autoral criadora de performances artístico-eróticas. Suas imagens parecem pulsar com uma energia própria, e exploram a relação entre a arte, a natureza e a condição humana.⁷ Neste texto, viajamos por esse universo simbólico, habitado por seres naturais conectados além das diferenças entre o mineral, o vegetal, o animal e o humano, criado através da integração de dualidades e elementos de diferentes fontes.

REVELAÇÕES: IMAGENS VISIONÁRIAS DA EXPERIÊNCIA ERÓTICA, MÍTICA E SAGRADA

*En el bosque sagrado
el jazmín de mi centro
se enerva y abre
los sentidos descansados.
("Athil", Aimée Bolaños)*

Ocorre no imaginário artístico surrealista uma fusão de ideias acerca das camadas mais ocultas da psique humana, inspirando-se em conceitos freudianos, como inconsciente, sonho, automatismo e livre associação. Assim, livre das restrições da razão e da lógica, a linguagem surrealista desenvolve a “maravilhosa faculdade de alcançar duas realidades muito distintas sem abandonar o domínio da nossa experiência; é reuni-las e tirar uma fagulha do seu contato” (Breton apud Bradley, 2001, p. 28). Logo, o “conteúdo manifesto”⁸ da imagem (verbal ou não) surrealista acolhe a livre associação, o automatismo psíquico, a narração dos sonhos, o estado entre o sonho e a vigília, o maravilhoso – capazes de,

6 CÂNOVAS, Maria Luisa Dávila. “Tilsa Tsuchiya: Tres Estados del Ser”. Tesis para optar el Título de Licenciado en Artes Plásticas con mención en Pintura. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú Facultad de Arte y Diseño. 2016.

7 Idem.

8 O conceito de Conteúdo Manifesto, cunhado por Sigmund Freud, tal como apresentado no “Vocabulário da psicanálise”, de Jean Laplanche e Jean-Bertrand Pontalis, refere-se ao sonho tal como é relatado pelo sonhante, antes de ser submetido à investigação analítica, abrangendo qualquer produção verbalizada que seja objeto de interpretação analítica. Ele é a face visível, a aparência superficial que mascara as forças psíquicas inconscientes em ação. Portanto, o Conteúdo Manifesto é apenas o ponto de partida para a interpretação analítica, que busca desvendar os significados ocultos e as motivações inconscientes que estão por trás da produção verbalizada.

assim como nos sonhos, promover deslocamentos semânticos.

Pensemos, contudo, universos oníricos que são inventados não de modo a questionar se, por exemplo, o “Ser Místico”⁹ (1971), da peruana Tilsa Tsuchiya, – entidade feminina por detrás do que, em latim, equivale à persona cuja cabeça é habitat ou origem de serpentes e que flutua nua, montada em peixe sobre o deserto cercado pelas montanhas andinas – diz algo sobre a liberdade do ‘princípio do prazer’ na infância da artista, como se sobre o peixe fosse guiada a noção de si da autora. Isto é, não se trata de pôr a arte num Divã, nem de sugerir que esse deserto montanhoso tão semelhante à mão da terra onde viaja esse ser místico seja a imagem condizente à personalidade psíquica de Tilsa Tsuchiya, nem se trata de atribuir sentidos fechados e pretensamente explicativos.

Do contrário, a sondagem desta obra surrealista, à luz da teoria da pulsão, por exemplo, engendra-se na intersecção entre arte e inconsciente, delírio, devaneio e psicanálise. Faz-nos participar da tecelagem de uma imagem que mobiliza nosso imaginário ao nos sugerir: a existência do que, ao ocultar-se, revela-se como uma nova identidade heterogênea; representação do princípio ativo da vida; do que, sendo raro, incompreensível e misterioso nos remete à gênese da vida, a pulsão indomável. A própria formulação freudiana do conceito de pulsão pode nos fazer sentir à vontade, embora cuidadosos, com a proximidade entre as ideias da psicanálise e a leitura acrescida da obra da peruana: “A teoria das pulsões é, por assim dizer, nossa mitologia. As pulsões são entidades míticas, magníficas em sua imprecisão. Em nosso trabalho, não podemos desprezá-lo, nem por um só momento, de vez que nunca estamos seguros de os estarmos vendo claramente” (Freud, 1996, p.98).

Para mais, o surrealismo, desde sua gênese – assim como Freud –, destaca o sonho como uma via de acesso ao inconsciente. Para o pai da psicanálise, os sonhos projetam representações de afetos recalcados no processo de individuação e nos processos de regulação dos impulsos dos instintos biológicos e na regulação das crenças sociais. Tomo como empréstimo, portanto, alguns mecanismos empregados como o deslocamento de sentido, o amálgama de elementos ocultos, assim como tomaremos algumas acepções e conceitos desenvolvidos por Freud, como impulso, pulsão, estímulo inconsciente, entre outros – empréstimos para uma análise que construirá, junto às autorias, sentidos acrescidos e abertos, conservando toda a liberdade e desordem do arranjo comum da cotidianidade imediata. São analisados nesta seção “Digito em tua língua esse recado”, de Leila Ferraz, e três obras de Tilsa Tsuchiya, “Mito del guerrero rojo”¹⁰, “Fantasia II”¹¹ e “Canto de Paz”¹², à luz da psicanálise e dos estudos filosóficos e antropológicos acerca da imagem e do imaginário.

Em “O sagrado e o profano”, de Mircea Eliade, duas experiências do ser no mundo são conceituadas e observadas: as experiências dos espaços comuns, dos acontecimentos rotineiros; e as ex-

9 Disponível em: <https://www.artnet.com/artists/tilsa-tsuchiya/ser-m%C3%ADtico-zybC0DgMr4VqUmbccp2ytg2>. Acesso em: 30 de abril de 2025.

10 Em razão de não ter encontrado a quem pertence o direito das imagens da pintora Tilsa Tsuchiya (1928-1984), recomendo ao leitor o endereço virtual da obra. Disponível em: <https://redaccion.lamula.pe/media/uploads/552b161b-0cd-2-4fac-b7b3-738b174245eb.jpg>. Acesso em: 30 de abril de 2025.

11 Disponível em: <https://www.artnet.com/artists/tilsa-tsuchiya/fantasia-ii-sin-t%C3%ADtulo-a-pair-of-works-yEijeZbMikM1x1pePexGkw2>. Acesso em: 30 de abril de 2025.

12 Disponível em: <https://www.artnet.com/artists/tilsa-tsuchiya/canto-de-paz-B0CmvXC3Fwj5dMU4tatBYA2>. Acesso em: 30 de abril de 2025.

periências no hiato universal, comum e particular, na revelação inaudita do Sagrado, do espaço *sui generis* da vida que se manifestam no mundo profano. Penso que seja interessante a esta sondagem, nos momentos em que vemos “Santas madonas proscritas de suas / sacrovestimentas”, como em “Digito em tua língua este recado”¹³, de Leila Ferraz, por exemplo, entre outras imagens, considerarmos as experiências artísticas suscitadas no presente artigo, numa dialética entre autor-obra-leitor, como uma experiência Maravilhosa na qual os espaços comuns e os acontecimentos rotineiros são momentaneamente superados.

De sorte que, para todas as vezes em que for mencionado, neste trabalho, o termo “sagrado”, ampliaremos nossa percepção, tal qual as santas madonas de Leila Ferraz nos fazem ampliar. Quando Tilsa Tisuchiya cria a “Fantasia II” (1973) e o “Canto de Paz” (1977), sua experiência “é sempre religiosa pois o universo é concebido como sagrado” (Eliade, 2001, p. 20), uma vez que suas personagens, ora criaturas e entidades sem braços, ora com peixes ocupando a posição dos membros superiores, integram a humanidade à animalidade e ao místico, o reino vegetal ao mineral e corporificam o princípio de ligação que está sob o domínio de Eros. Assim “Fantasia II” (1973)¹⁴ reluz a empresa pela anterioridade, seja pelos resultados da força da pulsão de morte que nos encaminha a um estado de anterioridade, seja pelo fulgor surrealista, de modo a nos deixar vislumbrar através da luz que emana da parte superior do canto direito e irradia-se pelo restante da tela, como uma energia que deixa ver a revelação mítica da harmonia entre o homem e a natureza.

Esses seres sem braços se relacionam nesse universo onírico a partir de outros sentidos a serem recuperados e são manifestados na cena como entidades místicas que, para mais, possibilitam a vida para além da ideia desse indivíduo uno e descontínuo. Em “Canto de paz” (1977),¹⁵ tal harmonia e reintegração se associam ao simbolismo das serpentes – que representa o início do esforço pela evolução da matéria viva e a própria oposição à humanidade que, no mais, está no outro extremo da escala evolutiva – e se somam às forças da criação e da libido e “[...] visível é uma hierofania do sagrado natural” (Chevalier; Gheerbrant, 2009, p. 815). Essas serpentes, por sua vez, sugerem a experiência da existência original e primitivas e potencializam a comoção diante do louvor glorioso que também testemunhou o homem ridículo de Dostoiévski, quando voou no sonho para um mundo anterior à violência da usura e da falta, transformam-se em serpentes fêmeas e incorporam igualmente o princípio e o fim.

De outro modo, todos os símbolos eróticos e míticos se somam ao simbolismo das serpente e atingem a faculdade da linguagem surrealista na criação da personagem “[...] transformada em antepassado mítico” (Chevalier; Gheerbrant, 2009, p. 817) que corporifica a polarização sexual, desfaz as categorias de feminino e masculino, homem e besta, e compõe uma narrativa mítica da interconexão e do princípio ativo. Assim como o conteúdo manifesto da pulsão e do sonho irrefreados, a obra assemelha-se ao sonho que, além de ser “apenas um pensamento como outro qualquer possibilitado pelo

13 Martins, F. 6 Poemas de Leila Ferraz. *Revista Acrobata*, 2021. Disponível em: <https://revistaacrobata.com.br/florianomartin/poesia/6-poemas-de-leila-ferraz-brasil-1944/#more-7424>. Acesso em: 29 de Janeiro de 2025.

14 Disponível em: <https://www.artnet.com/artists/tilsa-tsuchiya/fantasia-ii-sin-t%C3%ADtulo-a-pair-of-works-yEijeZbMikM1x1pePexGkw2>. Acesso em: 30 de abril de 2025.

15 Disponível em: <https://www.artnet.com/artists/tilsa-tsuchiya/canto-de-paz-B0CmvXC3Fwj5dMU4tatBYA2>. Acesso em: 30 de abril de 2025.

relaxamento da censura e pelo reforço inconsciente” (Freud, 2011, p. 276), a despeito das tentativas de observação herméticas e dinâmicas, permanecerá livre de toda lógica de regulação.

Segundo Marinaide Ramos Moura (2000), o símbolo está intrinsecamente ligado à categoria do Sagrado, porque não é apenas uma representação de uma ideia ou conceito, mas sim uma porta de entrada para uma experiência espiritual e original. A categoria do Sagrado é, portanto, essencial para o entendimento do simbolismo, pois é ela que confere ao símbolo seu poder e significado. Sem a consciência do Sagrado, o simbolismo se reduz a uma mera representação, perdendo sua capacidade de evocar uma experiência espiritual autêntica.

Compreende-se a partir da fluência entre os sentidos da categoria do sagrado e do simbólico a razão de entrecruzarem-se, tanto nas obras de Tsuchiya quanto na poética de Ferraz, imagens incorporadas de profusões simbólicas que aludem a experiências míticas e místicas e também, como veremos, a experiências eróticas. Sabemos que o surrealismo foi posto à dianteira de uma revolução estética que se opunha à racionalidade moderna que varreu o ocidente e espalhou-se. Para Eliade (1991), a tensão entre a descentralização e a busca por significado põe luz à dialética entre racionalidade e espiritualidade que marca a forma de ser da vida moderna. A humanidade sente a perda de significados transcendentais enquanto está repleta de remanescências de crenças esquecidas, de fragmentos simbólicos, embora desgastados, e eventualmente entrega-se à necessidade de reconectar-se com o sagrado.

É justamente nessa crise de significado da vida moderna que o surrealismo começou a operar e ainda continua, razão também pela qual artistas e escritores surrealistas europeus procuravam a América, para beberem do sangue quente do mito vivo, para experienciarem o hiato da realidade moderna e fotografarem a revelação inaudita, experiência Sagrada. Eliade, contudo, ao discorrer sobre a “dessacralização incessante do homem moderno” (Eliade, 1991, p. 14), recorre não ao surrealismo, mas à nostalgia que, segundo o autor, por vezes, trata de uma expressão da busca humana por significado, transcendência e comunicação com a própria existência.

Assim, o surrealismo, antes de ser uma invenção, é uma performance artística que, dando vazão ao simbolismo, à fantasia e ao delírio, recupera, como já mencionado, matizes pregressas; é inovação ao valorizar a estética e a temática do sonho para experienciar o maravilhoso do que se oculta nas brechas da realidade. Interessante convergência entre arte e realidade, enquanto o espírito surrealista parece reagir justamente à crise de significados da vida comum, à alteração do “conteúdo da vida espiritual” (Eliade, 1991, p. 14), como estudado por Eliade. Suponho que, se ainda testemunharmos, como na poesia de Leila Ferraz, a expressão espontânea do pensamento livre, dos instintos, dos sonhos e desejos, é porque as concepções surrealistas de liberdade e de sagrado não religioso continuam influenciando nossa intuição. Assim também porque ainda compomos uma humanidade dessacralizada e envolta por símbolos e mitos remanescentes que sobrevivem numa espécie de memória adormecida, embora ativa.

Símbolos e mitos remanescentes, *matrizes da imaginação, sagrado extra-religioso...* Estamos, ao fundo, na zona pendular entre *mythos* e *logos*, não só porque as narrativas míticas integram a base da psicanálise freudiana, como também porque nos propomos a observar, com dose certa de razão, performances estético-temáticas que, como *mythos*, não se dirige “a nenhuma conclusão, não admite uma valorização por critério externo de verdade: é inverificável” (Lopez, 2014, p. 24). Tomemos agora,

como exemplo da intersecção entre as epistemologias elidianas e a psicanálise, o poema de Leila Ferraz citado anteriormente, “Digito em tua língua este recado”, no qual se sugere a inscrição da palavra-fantasia, palavra-delfrio, da ideia executada e inscrita no som e no corpo do amante:

Só faltam cinco.

Vou criá-las em preto e branco para que as cores não me seduzam.

Elas terão que ter suas próprias seduções.

Nascerão entre brancos, negros e acinzentados.

Uma palheta onírica e louca será usada para cometê-las.

Ultrapassarão todas as demências sem grandes alardes.

Santas madonas proscritas de suas sacrovestimentas.

Difícil será trazer um toque masculino no céu de tantas bocas.

Como será entrelaçar barbas em cabelos?

Procuro a vertigem dentro de vórtices escalando hermafroditas irracionais
em suas [diárias]

prestidigitações.

Inconsciente dedilho cada letra do imponderável sem caminhos de volta.

Refeita de tanto prazer eu me batizo amante

(Ferraz, 2016, s/p)¹⁶

Cinco eixos sustentam o poema: erotismo sugerido por termos como “prazer”, “amante”, pelo qual não escaparemos às forças de Eros e Tânatos, indispensáveis ao desenvolvimento dos conceitos de libido e sexualidade (*logos* e *mythos*); sagrado, proposto por palavras como “sacrovestimentas”, “batismo”, “madonnas”, “santas”, pelas quais já nos são sugeridas as relações entre erotismo e mito e, portanto, erotismo e sagrado; “sonho” e “delírio” constituem os dois últimos eixos do poema dos quais resultará a experiência do Maravilhoso, que também se aproximam do erotismo, conforme nos sugerem algumas acepções como “onírica”, “louca”, “demência”, “inconsciente”, “irracional”, “refeita”, “prazer”, “batizo”, as cinco primeiras como uma espécie de insígnia da corrente estética que me proponho a observar neste artigo. Nesta teia de significados que compõem a metáfora da criação artística, da expressão do inconsciente pela linguagem-pensamento, manifesta-se livremente o desejo.

Em “O significado ocultista dos sonhos”, publicados com *Alguns complementos à interpretação dos sonhos* (1925/2011), Freud se dedica à complexidade dos sonhos e como eles dialogam com a totalidade da vida psíquica humana. Em síntese, os sonhos não são uma realidade isolada, mas sim uma continuação – e, por vezes, intensificação – dos conflitos e conteúdos do inconsciente que se manifestam com uma “língua fundamental” – que expressa desejos, medos e experiências universais –, afeita ao “nosso pensamento arcaico” (Freud, 2011, p. 298). Questões como o simbolismo, a angústia e a sexualidade não são exclusivas do mundo onírico, mas sim expressões de uma estrutura psíquica mais ampla, que se manifesta também nos mitos, nos rituais e na neurose. Os sonhos, devido a sua natureza misteriosa e simbólica, historicamente foram associados ao mundo oculto e espiritual, contribuindo

¹⁶ Disponível em: <https://revistaacrobata.com.br/florianomartin/poesia/6-poemas-de-leila-ferraz-brasil-1944/#more-7424>. Acesso em: 29 de janeiro de 2025.

talvez até para a criação da ideia de alma nas culturas arcaicas e desempenhado um papel decisivo na formação das primeiras crenças humanas. Assim, as imagens oníricas podem ser como uma ponte entre o inconsciente individual e as construções simbólicas coletivas da humanidade, conectando o indivíduo às narrativas míticas que moldaram as culturas ao longo do tempo.

Essa “língua fundamental”, mencionada por Freud, é o ponto de intersecção entre o pensamento arcaico e a criação simbólica presente nos mitos e na arte. No poema de Leila Ferraz, o erotismo, o sagrado, o delírio e a vertigem onírica se entrelaçam numa escrita que emerge como expressão do desejo e da imaginação criadora. Assim como os sonhos, a arte poética se configura como manifestação do inconsciente, em que se mesclam prazer, angústia, religiosidade e delírio. A criação artística, nesse contexto, é uma performance estética do inconsciente, tal como o sonho: ambos são espaços em que o sujeito vive, elabora e transforma simbolicamente seus impulsos mais profundos, participando de uma tradição coletiva que remonta aos primeiros mitos da humanidade. Trata-se da linguagem performando a energia criativa e sexual, muito semelhante ao conceito de libido desenvolvido por Freud.

Proponho pensarmos¹⁷ a libido como uma energia que se desloca na psique e frequentemente se junta aos impulsos de Eros (pulsão erótica de conservação) e Tânatos (pulsão de destruição). A libido, operando no Id e no Ego, ora seria dessexualizada, deslocável e indiferente – atuante no princípio ativo, essencialmente dinâmico – que mantém a “principal intenção de Eros, a de unir e ligar enquanto contribui para unidade – ou esforço por unidade – que caracteriza o Eu” (Freud, 2011, p. 44); ora seria pulsão dos investimentos objetais. Assim, a linguagem-pensamento que materializa a ação de Eros no poema de Ferraz é concebível porque “também o trabalho do pensamento é provido pela sublimação de força instintual erótica” (Freud, 2011, p. 43). Sobeja também em “Fantasia II” e “Canto de paz” o êxito do esforço por unidade do princípio do prazer, assim “Mito del guerrero rojo” na imagem da criatura híbrida de mulher e felino. Se a libido dessexualizada movimenta-se ativamente em ao encontro de Eros, muito embora receba também os influxos da ação do Ego “de encontro às intenções de Eros” (*idem*) fortalecido nos processos de assimilação da libido, também no poema o sujeito lírico se lança a seu investimento objetual erótico e, de outro modo, experimenta a libido sexualizada que, aliás, é investimento do próprio princípio ativo do prazer: “Sempre tornamos a comprovar e os impulsos instintuais cuja pista Podemos seguir revelam-se derivados de Eros” (Freud, 2011, p. 44).

Mesmo quando, sob a força de Tânatos, espargem o vício e o ânimo, como ocorre com a amante batizada e refeita do poema, ou, como veremos, na sugestão do salto no “Mito del guerrero rojo”, de Tsuchiya, o instinto de destruição tem como fim a descarga exigida por Eros. Assim, seja pela corda fina do gozo, na qual pende o corpo do sujeito lírico transfigurado no prazer orgástico, seja pela representação do deserto espectral, onde a queda é sugerida pelo abismo¹⁸, somos confrontados com imagens ambivalentes nas quais, tendo experimentado o erótico, confrontamo-nos com a morte. O êxtase levaria, então, a matéria, do estado inanimado, “desde a expulsão de matérias sexuais no ato sexual” ao “estado que surge a plena satisfação sexual e a morte” (Freud, 2011), à condição na qual se reagrupa,

17 Amparados no capítulo IV, “As duas espécies de instinto”, de “O eu e o ID”, publicada nas *Obras completas, Vol. XVI* (2011).

18 Deste abismo que nos faz sentir “[...] sua vertigem. Ele pode nos fascinar. Esse abismo num sentido é a morte, e a morte é vertiginosa, fascinante” (Bataille, 1983, p. 11).

reorganiza e reconduz à vida, porque a libido, essa seiva ativa, nunca deixa de obedecer ao princípio ativo do prazer: “refeita de tanto prazer eu me batizo amante”.

Em uma leitura inicial, sugere-se a confluência de significações e de experiências sobre as quais me debruço: a performance estética temática das estimulações irrefreadas, das experiências míticas, da expressão da libido numa elaboração retórica que se assemelha à teoria das pulsões e do inconsciente e às narrativas simbólicas. As metáforas e os simbolismos do poema, como em “ultrapassarão todas as demências” e “inconsciente dedilho cada letra do imponderável”, para além de refletir a proposta surrealista de transcender a realidade objetiva e penetrar no centro do mundo, também assemelha-se à linguagem onírica e irracional que Lopes propõe na definição de *mythos* e que integram a psique e o Imaginário. Assim como também as referências à mitologia Cristã que, além de subverterem a sacralidade tradicional, elevam o erótico ao nível sagrado e performam a liberdade expressiva e a força vital.

Em “O eu e o Id” (1923/2011), Freud assume que na humanidade há duas espécies de instinto: uma que compreende, além do instinto sexual espontâneo e os instintos depurados e recalçados impulsionados por este, a conservação de energia ou, por outra, a autoconservação; outra que, ao contrário, corresponde ao instinto da destruição, ao dispêndio de energia, isto é, ao instinto de morte. Ao primeiro emprega-se o domínio de Eros (pulsão, libido, vida) e ao segundo, o domínio de Tânatos (pulsão, libido, morte). Trata-se de um instinto que assegura a conservação empregando sua força em cada elemento fundamental da matéria viva que, dispersos, obedecem à mesma força de conservação e de outro que conduz a matéria viva ao estado anterior, inconsciente, inerte. A dualidade entre o impulso de conservação e o ímpeto de morte assegura a própria origem e permanência da vida.

A mesma força que fez com que Zéfiro descesse levemente Psique do precipício ao vale onde encontrará Eros conduz o “Guerrero rojo”¹⁹ de Tsuchiya ao deserto espectral e agudo. Sobre a superfície de transparência turva, à beira do abismo, essa criatura híbrida entre animal e humano que, no mais, relembra-nos os felinos tanto pelas narinas quanto pela juba, dá corpo ao instinto de conservação e de destruição, performa, na sugestão da testa franzida e da posição de quem se curva para o assalto, simultaneamente, o instinto de morte e de vida. Poderíamos nos aprofundar um pouco mais em “Mito del Guerrero rojo” para observarmos como o erotismo, sugerido também pela cor vermelha, pela nudez e pela inevitável associação com simbolismo do fogo, confronta-se com Tânatos, quando se percebe refletido na imagem do guerreiro a performance erótica “cuja essência leva à queda” (Bataille, 1987, p. 159). Entretanto refaçamos o caminho até o poema onde prevalecem o instinto erótico e de morte. Isto é, com Tânatos, a destruição está à serviço de Eros.

A mensagem prestes a ser cinzelada para a execução do delírio e do desejo excedentes de toda loucura incorpora, na inscrição da palavra-pensamento, a ambivalência primordial do instinto erótico, bem como a sexualidade elevada “ao nível das experiências etéreas” (Bataille, 1987, p. 159). Disto depreende-se porque as contribuições sobre o sagrado, desenvolvidas por Eliade, inserem-se nesse trabalho, isto é, trata-se do amálgama entre erotismo e experiência mítica, já estudado por Bataille e explorado pela linguagem surrealista, percebido, aliás, também por Freud que, ao pensar a importância

19 Disponível em: <https://medium.com/@piero.zela/mito-del-guerrero-rojo-tilsa-tsuchiya-3a462416392d>. Acesso em: 30 de abril de 2025.

da sexualidade para a formação do Id e do Ego, recorreu à teoria das pulsões que, no mais, ao evocar à mitologia, reconhece em certa medida a sublimação dos impulsos sexuais.

De forma que o “entrelaçar de barbas e cabelos” (Ferraz, 2016, s/p) e a sedução da palavra voluptuosa participa de uma das muitas formas nas quais é apreendido o tema da sexualidade, do qual Bataille afirma derivar uma performance que se aproxima dos transe e arrebatamentos de todas as experiências míticas, quando da unidade a que se reduzem tanto as diversas formas do tema da sexualidade quanto as experiências dos místicos: “trata-se sempre do desapego em relação à conservação da vida, da indiferença de tudo que tende a segurá-la” (Bataille, 1987, p. 159), porque, seja na experiência religiosa, seja na experiência erótica, o arrebatamento acontece no ser que quer se sentir preenchido até transbordar. Desapego, aliás, com o qual o sujeito lírico comete seu escândalo orgástico “sem caminhos de volta fechado” (Ferraz, 2016, s/p).

Como “sempre tornamos a comprovar que os impulsos instintuais cuja pista podemos seguir revelam-se derivados de Eros” (Freud, 2011, p. 43), no poema, tanto esse espargir de forças sob o domínio de Tântatos à serviço de Eros quanto a experiência de verdadeiro êxtase refazem o abatimento, o retorno da mitologia Cristã, por exemplo, ao estado de inércia que se realiza ao seguir os passos de João até o Rio Jordão. É o arrebol do instinto de morte em benefício do instinto de conservação da energia vital, o qual o sujeito lírico experiencia, elevando o instinto sexual ao nível das experiências míticas: “refeita de tanto prazer me batiza amante” (Ferraz, 2016, s/p). Assim, se a Sexualidade, como afirma Freud, e o erotismo, como defende Bataille, correspondem aos traços distintivos da humanidade e integram as bases do desenvolvimento do indivíduo, compreende-se a razão da recorrência de performances eróticas e dos temas da sexualidade nas artes de expressão surrealista que procura a essência da humanidade libertada dos processos civilizatórios.

CONCLUSÃO

O surrealismo na América Latina não apenas assimilou a herança europeia, mas ressignificou suas bases, integrando elementos míticos, culturais e simbólicos próprios do continente. A partir da fusão entre arte, psicanálise e realidade, artistas como Tilsa Tsuchiya e Leila Ferraz exploram o inconsciente e a liberdade criativa, rompendo com a lógica racionalista e instaurando um espaço onde o sonho, o desejo e a pulsão se manifestam sem censura. A presença de Eros e Tântatos em suas obras evidencia a constante tensão entre vida e morte, prazer e destruição, revelando um universo de metáforas que transcende o visível. A intersecção entre sagrado e erotismo em suas criações desafia estruturas morais e sociais, evocando narrativas ancestrais que resistem ao apagamento cultural. O surrealismo, portanto, não é apenas um movimento artístico, mas um espaço de resistência e reinvenção da identidade latino-americana, no qual o maravilhoso e o simbólico se tornam ferramentas de libertação e questionamento da realidade. Ao unir psicanálise e expressão artística, essa vertente surrealista propõe uma nova forma de compreender a subjetividade e a cultura, reafirmando a arte como experiência de ruptura e transcendência.

REFERÊNCIAS

- APOLINÁRIO, Anna; OLIVEIRA, Aristides. Leila Ferraz e o Delírio Esculpido na Pele. *Revista Acrobata*, 12 de setembro, 2024. Disponível em: <https://revistaacrobata.com.br/aristides-oliveira/rese-nha/leila-ferraz-e-o-delirio-esculpido-na-pele/#more-12469>. Acesso em: 30 de janeiro de 2025.
- BADIOU, Alain. *O século*. Trad. Carlos Felício da Silveira. Aparecida: Idéias & Letras, 2007.
- BRADLEY, Fiona. *Movimentos de Arte Moderna: Surrealismo*. Trad. Sérgio Alcides. 2.ed. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&Pm, 1987.
- CÂNOVAS, Maria Luisa Dávila. *Tilsa Tsuchiya: Tres Estados del Ser*, 2016, 114 f. (Tesis para optar el Título de Licenciado en Artes Plásticas con mención en Pintura). Facultad de Arte y Diseño, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/558155959/TILSA-TSUCHIYA-Tres-estados-del-Ser-TESIS-PUCP>. Acesso em: 3 de maio de 2025.
- GAY, Peter. *Modernismo: o fascínio da heresia*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. Trad. Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- FERRAZ, Leila. Introdução ao pensamento mágico surrealista. *Revista Agulha*, 19 de julho, 2016. Disponível em: <http://arcagulharevistadecultura.blogspot.com/2016/07/leila-ferraz-introducao-ao-pensamento.html?m=1#:~:text=A%20Magia%20%C3%A9%20o%20estranho,raz%-C3%A3o%2C%20a%20sacraliza%C3%A7%C3%A3o%20do%20Amor>. Acesso em: 30 de janeiro de 2025.
- FREUD, Sigmund. Ansiedade e vida pulsional. In: *Edição Standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud*. Vol. XXII. Tradução: James Strachey. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.
- FREUD, Sigmund. O eu e o ID. In: *Obras completas: O eu e o id, “autobiografia” e outros textos (1923-1925)*. Tradução: Paulo César de Souza. Vol. 16. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Introdução à metapsicologia freudiana*. Vol. 3. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean Bertrand. *Vocabulário da psicanálise*. Trad. Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- LOPES Rodolfo Pais Nunes. *Atensão mythos-logos em Platão*, 2014, 207 f. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Disponível em: <https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/26452/3/A%20tens%C3%A3o%20mythos-logos%20em%20Plat%C3%A3o.pdf>. Acesso em: 20 de abril de 2025.
- LUIS, Carlos M. Los surrealistas en la América. *Revista de cultura*, São Paulo/Fortaleza, v.65, 2008. Disponível em: [http://www.jornaldepoesia.jor.br/agindicegeral\[C\].htm](http://www.jornaldepoesia.jor.br/agindicegeral[C].htm). Acesso em: 29 de janeiro de 2025.
- MARTINS, Floriano. 6 Poemas de Leila Ferraz. *Revista Acrobata*, 2021. Disponível em: <https://revistaacrobata.com.br/florianomartin/poesia/6-poemas-de-leila-ferraz-brasil-1944/#more-7424>.

Acesso em: 29 de janeiro de 2025.

MORENO, César Fernández. *América Latina en su literatura*. 16.ed. México: UNESCO e Siglo Veintiuno Editores, 1998.

MOURA, Marinaide Ramos. O simbólico em Cassirer. *Ideação*, Feira de Santana, n. 5, p. 75-85, 2000.

NÚÑEZ, Estuardo. Lo latinoamericano en otras literaturas. In: MORENO, César Fernández. *América Latina en su literatura*. 16.ed. México: UNESCO e Siglo Veintiuno Editores, 1998. p. 93-120.

SMITH, Edward Lucie. *Arte latinoamericano del siglo XX*. São Paulo: Editora Destino, 1993.

TSUCHIYA, Tilsa. *Ser mítico*, 1971. Disponível em: <https://www.artnet.com/artists/tilsa-tsuchiya/ser-m%C3%ADtico-zybC0DgMr4VqUmbccp2ytg2>. Acesso em: 30 de abril de 2025.

TSUCHIYA, Tilsa. *Fantasia II*, 1973. Disponível em: <https://www.artnet.com/artists/tilsa-tsuchiya/fantasia-ii-sin-t%C3%ADtulo-a-pair-of-works-yEijeZbMikM1x1pePexGkw2>. Acesso em: 30, de abril, 2025.

TSUCHIYA, Tilsa. *Canto de paz*, 1977. Disponível em: <https://www.artnet.com/artists/tilsa-tsuchiya/canto-de-paz-B0CmvXC3Fwj5dMU4tatBYA2>. Acesso em: 30 de abril de 2025.

TSUCHIYA, Tilsa. *Mito del guerrero rojo*, 1976. Disponível em: <https://medium.com/@piero.zela/mito-del-guerrero-rojo-tilsa-tsuchiya-3a462416392d>. Acesso em: 30 de abril de 2025.

Submissão em: 24/02/2025

Accite em: 13/04/2025

O QUINTAL ONDE O POETA BRINCA: INFÂNCIA, FANTASIA E CRIAÇÃO POÉTICA NA ESCOLA À LUZ DA PSICANÁLISE

THE BACKYARD WHERE THE POET PLAYS: CHILDHOOD, FANTASY AND POETIC CREATION AT SCHOOL IN THE LIGHT OF PSYCHOANALYSIS

Daniel Carvalho de Almeida

FFLCH/USP

danielgtr@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0005-1523-4920>

RESUMO: Este artigo investiga a conexão entre literatura e psicanálise, analisando a criação literária como uma atividade psíquica análoga ao brincar infantil descrito por Freud. Sustenta-se que a escrita poética, no contexto educacional, constitui uma via de elaboração simbólica – mediando o desejo, o afeto e a fantasia. A partir do entrelaçamento entre linguagem estética e processos inconscientes, o texto propõe que a produção poética na escola permite à criança lidar com conteúdos internos de forma socialmente legitimada, por meio de formações substitutivas. Nesse sentido, ao comparar a atividade poética à brincadeira, defende-se que a poesia na escola pode, pelo deslocamento próprio à criação estética, promover elaborações psíquicas complexas, capazes de reconfigurar o vínculo do sujeito com sua realidade interna e externa.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia; Escrita literária; Literatura, Psicanálise; Educação.

ABSTRACT: This article investigates the connection between literature and psychoanalysis, analyzing literary creation as a psychic activity analogous to the childhood play described by Freud. It argues that poetic writing, within educational contexts, constitutes a symbolic form of elaboration – mediating desire, affect, and fantasy. By intertwining aesthetic language and unconscious processes, the text suggests that poetic production in schools allows children to engage with internal contents in a socially legitimate way, through substitute formations. In this sense, by comparing poetic activity to play, it is argued that poetry in educational settings, through the displacements inherent to aesthetic creation, promotes complex psychic elaborations capable of reconfiguring the subject's relationship with both internal and external reality.

KEYWORDS: Poetry; Literary writing; Literature; Psychoanalysis; Education.

I. ABRINDO O PORTÃO DO QUINTAL

Os escritos sobre arte de Freud, reunidos na coletânea *Arte, Literatura e os Artistas* (2021) revelam a importância que o autor atribuía ao tema da criação artística e ao efeito das obras de arte sobre o espectador. Em diversos eixos de reflexão que compõem seus estudos, uma característica marcante é seu interesse em buscar as raízes infantis no processo de construção de uma obra. Dessa maneira, Freud inaugurou um vasto campo de pesquisa no âmbito da estética, possibilitando que o valioso diálogo entre arte e psicanálise não ficasse restrito aos artistas.

Neste artigo, propomos olhar para o espaço originário da criação – metaforicamente nomeado aqui como “quintal” – como lugar de confluência entre infância, poesia e subjetividade. O quintal é o lugar onde o poeta brinca: terreno simbólico em que a linguagem se torna jogo, e o jogo, via de elaboração. Sustentamos que a escola pode (e deve) resgatar esse quintal da linguagem, criando condições para que a criação poética seja vivida como uma experiência de subjetivação e invenção de sentidos.

Mais especificamente, tomamos como objeto de reflexão o ensino de literatura, entendendo-o como espaço privilegiado para a promoção da escrita literária como forma de elaboração psíquica. A partir do diálogo entre a psicanálise freudiana e a teoria literária, defendemos que a criação poética, ao mobilizar a fantasia e a linguagem simbólica, oferece uma via legítima e necessária para a expressão e a transformação dos desejos e conflitos inconscientes dos estudantes. Para isso, esse texto percorre quatro eixos: o vínculo entre psicanálise e literatura a partir do conceito de fantasia; a aproximação entre psicanálise e educação, com foco na elaboração psíquica mediada pela linguagem; os diálogos possíveis entre educação e literatura no contexto escolar; e a defesa da criação poética como prática formativa, a partir da metáfora do poeta como “criancionista”.

2. O QUINTAL ENTRE A PSICANÁLISE E A LITERATURA

A hipótese de Freud (2021, p. 53) – “se pelo menos pudéssemos encontrar em nós mesmos, ou entre os nossos próximos, uma atividade de algum modo semelhante à do poeta!” – leva-nos a refletir sobre o potencial poético inerente a cada pessoa. Freud (2021, p. 53-54) assume uma perspectiva sobre esse potencial ao afirmar que “o próprio poeta” parece assegurar que, em cada um, “existe um poeta escondido e que o último poeta deverá morrer junto com o último homem”. Considerando isso, podemos questionar se não deveríamos buscar os primeiros indícios da atividade poética já nas crianças. Ao trazer essa reflexão para o campo educacional, expandimos esse questionamento: como valorizar a atividade poética das crianças nas escolas e favorecer uma aproximação mais sensível entre estudantes mais velhos (adolescentes, jovens, adultos) e a escrita literária? Para propormos caminhos de resposta a essa pergunta, é necessário compreender melhor a relação entre o “brincar” e o “fantasiar”. Para Freud (2021, p. 54), quando a criança brinca, “transpõe as coisas do seu mundo para uma nova ordem, que lhe agrada”. Nessa circunstância, a criança se comporta como um poeta – ou o poeta se comporta como a criança –, pois, com grande mobilização afetiva, a criança “empresta” seus “objetos imaginários e relacionamentos às coisas concretas e visíveis do mundo real”.

Essa elaboração simbólica é o que a psicanálise nomeia como fantasia – conceito que, longe de se reduzir à imaginação livre ou ao devaneio consciente, constitui um eixo central da vida psíquica. Freud distingue dois níveis dessa atividade: as fantasias conscientes, que aparecem nos devaneios, nos “romances” que o sujeito conta a si mesmo e até em formas de criação literária, e as fantasias inconscientes, mais profundas, que se manifestam de forma indireta nos sonhos, nos sintomas e em outras formações do inconsciente. Embora diferentes, essas duas camadas estão interligadas: os conteúdos inconscientes muitas vezes servem de matéria bruta para os devaneios conscientes, funcionando como base afetiva e imaginativa para o que é simbolizado na linguagem (Roudinesco; Plon, 1998).

Nesse sentido, a criação poética pode ser compreendida como uma prática que opera nessa zona de passagem entre registros: ao transformar conteúdos inconscientes em linguagem estética, ela reinscreve o desejo e a fantasia em forma elaborada, simbólica e compartilhável. Quando um poeta cria um mundo de fantasia, ainda que se origine da realidade exterior, a obra de arte inaugura um “mundo novo”, cuja força reside na elaboração simbólica e autônoma dos elementos da experiência. Nesse sentido, a capacidade de convencer nos textos literários não depende necessariamente da tentativa de retratar uma realidade; a importância de uma obra frequentemente reside na maneira como elementos não-literários são transformados em outra realidade, uma realidade autônoma e literária no texto.

Sobre esse viés, Candido (2007, p. 35) explica que “[...] uma obra é uma realidade autônoma, cujo valor está na fórmula que obteve para plasmar elementos não literários”. Diante disso, podemos perceber as afinidades entre a brincadeira para a criança e a criação poética para o poeta. De um lado, a criança “empresta” seus objetos imaginários às coisas concretas do mundo real; de outro, o poeta necessita do empréstimo de objetos concretos para transformá-los e dar-lhes outra vida.

Assim, as relações entre criança e poeta são tão próximas que Freud (2021, p. 55) discorre sobre a “formação substitutiva”, uma via legítima e socialmente reconhecida de expressão subjetiva e elaboração psíquica. Ao crescermos e deixarmos de brincar, renunciamos a uma atividade que nos proporcionava prazer, mas sentimos dificuldades em abdicar desse prazer. Para lidar com as restrições impostas pela realidade e pelas exigências sociais, o desejo inconsciente mobiliza estratégias de substituição, resultando na “formação substitutiva”, em que “trocamos uma coisa por outra” (Freud, 2021, p. 55).

Assim, em vez de brincar, passamos a fantasiar. A fantasia surge como uma formação substitutiva que, ao contornar a censura e os limites da realidade, permite a expressão elaborada de desejos recalçados. Essa “substituição” se torna um elemento decisivo tanto na escolha do tema poético para o poeta quanto nos possíveis efeitos da obra sobre o leitor, operando como uma possível via de satisfação simbólica para conflitos psíquicos que, de outra forma, permaneceriam sem elaboração.

Tendo abordado a relação entre artista e criança sob a perspectiva teórica da psicanálise, vejamos agora essa relação por meio da voz do próprio poeta. Por meio da linguagem poética, podemos vislumbrar, de forma concreta, como o ato de brincar com a linguagem – característico da infância e da criação literária – encarna os mecanismos de fantasia, formação substitutiva e elaboração psíquica discutidos até aqui.

No poema “Uma didática da invenção”, Manoel de Barros apresenta uma série de “ensinamentos” sobre o fazer poético. Em um dos trechos, afirma:

VII

No descomeço era o verbo.

Só depois é que veio o delírio do verbo.

O delírio do verbo estava no começo, lá onde a
criança diz: Eu escuto a cor dos passarinhos.

A criança não sabe que o verbo escutar não funciona
para cor, mas para som.

Então se a criança muda a função de um verbo, ele
delira.

E pois.

Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer
nascimentos –

O verbo tem que pegar delírio.

(Barros, 2016, p. 17)

Neste poema, Manoel de Barros ilustra como a criação poética é semelhante à brincadeira infantil. Quando a criança diz “Eu escuto a cor dos passarinhos”, ela ressignifica a função do verbo “escutar”, o que o poeta chama de “delírio do verbo”. Esse processo de ressignificação é central tanto para a poesia quanto para a infância, na qual a linguagem se torna um terreno de brincadeira e invenção.

Ao fazer poesia, o poeta revoluciona a linguagem e cria novas formas de ver o mundo, assim como uma criança transforma objetos cotidianos em brinquedos. Essa visão inovadora e lúdica da realidade é o que Manoel de Barros descreve como “criançamento” das palavras. A poesia, portanto, é uma maneira de trazer a visão curiosa e transformadora da criança para a linguagem adulta, possibilitando novas interpretações e experiências do mundo. A dinâmica descrita por Manoel de Barros – em que a linguagem se descola de suas funções habituais para criar novos sentidos – pode ser compreendida, à luz da psicanálise, como uma manifestação da atividade de fantasia. Assim como na formação substitutiva descrita por Freud, o “delírio do verbo” operado pela criança e pelo poeta desloca desejos e afetos inconscientes para a linguagem simbólica, possibilitando a sua elaboração. A criação poética, nesse sentido, funciona como um espaço de passagem, em que conflitos internos podem ser figurados, ressignificados e integrados à experiência subjetiva de modo criativo.

Essa capacidade de ressignificação, que se assemelha ao ato de explorar o mundo com a curiosidade de quem o vê pela primeira vez, é própria da infância e está presente no trabalho do poeta. Por isso, esses conceitos são importantes não apenas para o estudo da fantasia na psicanálise, mas também para superar uma tradição passiva e imitativa no ensino literário, valorizando, dessa forma, a autoria literária. Para recuperar as experiências estéticas que parecem sufocadas na escola, especialmente a partir dos anos finais do Ensino Fundamental, precisamos pensar em uma “didática da invenção”. Isso levaria estudantes mais velhos a perceberem que, para “inventar poesia”, precisa-se de abertura para o fantasiar e para ver o mundo com o olhar de uma criança “ligada em despropósitos”, de quem faz “peraltagens com as palavras”¹.

1 Trechos entre aspas fazem referência ao poema “O menino que carregava água na peneira”, de Manoel de Barros, publicado em *Exercícios de ser criança* (Editora Salamandra, 1999).

3. O QUINTAL ENTRE A PSICANÁLISE E A EDUCAÇÃO

Partindo da pressuposição de que a criação literária é uma continuação e, ao mesmo tempo, uma substituição das brincadeiras infantis, Freud (2021) nos desafia a pensar não apenas sobre a escolha dos temas poéticos, mas também sobre os efeitos subjetivos da atividade de fantasiar. Essa atividade de formar fantasias de tempos em tempos na vida permaneceu durante muito tempo sem atenção e seu “significado não foi suficientemente apreciado” (Freud, 2021, p. 55).

Se transportarmos essa reflexão para o campo educacional, observamos que o trabalho com a criação literária ainda não recebe a devida apreciação, com exceção dos estudos e práticas mais recentes voltados à Educação Infantil, que começa a recuperar o valor do brincar e do fantasiar como experiências formativas. Mesmo assim, ainda são tímidos os esforços para reconhecer a escrita literária, notadamente no Ensino Fundamental e no Médio, como prática de elaboração subjetiva e não apenas como exercício técnico ou ilustrativo. Desse modo, consideremos ao menos dois motivos que justificam a necessidade de ampliar esse reconhecimento: a promoção de uma abertura regulada à atividade de fantasiar e a compreensão da criação poética como uma forma de liberação simbólica das tensões psíquicas.

Em relação ao primeiro motivo, lembremos que, à medida que as pessoas crescem, parecem se fechar ao mundo interno da fantasia. Freud (2021, p. 56) sinaliza que o adulto, ao contrário da criança, sente vergonha de suas fantasias, preferindo “responder por seus delitos” a partilhá-las com outros adultos. Já a criança, brincando sozinha ou com outras crianças, não esconde sua brincadeira diante de ninguém. Além disso, no convívio social, espera-se que as pessoas, com o passar dos anos, não brinquem mais, não fantasiem mais, considerando as fantasias como “coisas de criança e proibidas”.

Nessa direção, a escrita literária pode ajudar a despertar o que permanece escondido em nós, contribuindo para a elaboração do nosso mundo interior e, conseqüentemente, da nossa relação com o mundo exterior, já que ambos os estão indissolúvelmente ligados. Tanto na literatura como na psicanálise, a linguagem vai além de um simples código, ferramenta ou instrumento. Nos estudos sobre leitura literária, Petit (2009, p. 71) defende que, “quanto mais formos capazes de nomear o que vivemos, mais aptos estaremos para vivê-lo e transformá-lo”, todavia “a dificuldade de simbolizar” pode vir acompanhada “de uma agressividade incontrolada”, pois

quando se é privado de palavras para pensar sobre si mesmo, para expressar sua angústia, sua raiva, suas esperanças, só resta o corpo para falar: seja o corpo que grita com todos os sintomas, seja o enfrentamento violento de um corpo com outro (Petit, 2009, p. 71).

Pensando nisso e retomando a pergunta de Petit (2009, p. 134) – “o que fazer para que os rapazes tenham menos medo da interioridade, da sensibilidade?” –, observamos que a vergonha de revelar as fantasias parece estar acompanhada do medo de mostrar a interioridade. A formação cultural tradicionalmente associada à masculinidade valoriza a repressão afetiva e a negação dos impulsos sensíveis, reforçando a censura interna e a vergonha de sentir. Em contrapartida, o trabalho com a escrita poética

nas salas de aula, resgatando e reconhecendo a poesia do brincar de criança, pode ser uma forma de desafiar o estereótipo do homem viril, sem emoções, que teme abrir-se por medo de si, que sente vergonha de ser sensível e censura suas próprias fantasias.

Isso nos leva ao segundo motivo para que o estudo das fantasias seja mais discutido no campo do ensino: a possibilidade de liberação simbólica das tensões psíquicas. Entretanto, é importante sublinhar que essa liberação não implica uma abolição da censura. Pelo contrário: como descreve Freud (2021), a inibição e a vergonha em relação à fantasia decorrem da frustração imposta pela realidade, que impede a realização direta de desejos. A formação substitutiva proporcionada pelo brincar e pela criação poética oferece, justamente, uma via de elaboração desses desejos: uma forma suavizada, socialmente aceita e esteticamente mediada de dar expressão aos processos inconscientes.

Assim, o ato poético não promove uma manifestação “sem censura” do inconsciente, mas cria um campo simbólico no qual as fantasias inconscientes podem ser moduladas pela consciência e partilhadas de maneira coletiva, possibilitando ao sujeito novas formas de se apropriar de suas tensões internas e reinscrevê-las em linguagem. Tendo isso em vista, podemos refletir sobre os benefícios de nos permitirmos fantasiar sem censura ou vergonha, não apenas como leitores de literatura, mas também como autores de textos poéticos.

Nessa abordagem, a escrita literária pode servir como um espaço psíquico de elaboração da nossa subjetividade, um local de acolhimento em que podemos nos proteger contra as adversidades da vida por meio de nossas fantasias. Se o ensino de literatura nas escolas se abrir para essas questões, viabiliza, conseqüentemente, meios para que estudantes desenvolvam uma atividade psíquica ao passo que se apropriam dos seus textos, ressignificando os usos de sua escrita e expressando seus desejos, fantasias, angústias nas linhas de sua própria autoria.

Da mesma forma que censuramos as fantasias e nossa sensibilidade, também adquirimos medo de enfrentar a tristeza da realidade. Estudos que atravessam a psicanálise e a literatura mostram como a leitura literária nos auxilia a dar nome a nossas feridas e medos, tornando-os menos assustadores. A experiência da criação artística também nos permite partir de imagens poéticas para desenhar um espaço de acolhimento próprio, onde podemos transgredir limites, reconquistar a posição de sujeitos de nossas vidas, reinventar nossa realidade ou, ao menos, enxergá-la de uma outra forma.

Petit (2013, p. 144) sintetiza essa potência ao afirmar que “os psicanalistas nos ensinam que, para poder tratar a realidade que nos cerca, o mundo real, devemos começar sendo capazes de imaginá-la. O imaginário põe em movimento, leva a outro lugar, faz surgir o desejo”. Nesse sentido, se o ensino de literatura não for o local de excelência para se trabalhar a escrita como forma de elaboração psíquica, com abertura para a fantasia, para a criatividade e a sensibilidade, que outra área teria condições de assumir esse papel dentro da escola?

4. O QUINTAL ENTRE EDUCAÇÃO E LITERATURA

Com exceção da Educação Infantil, que privilegia o lúdico e parece destoar de um cenário de lacunas no campo das experiências artísticas, as obras de arte, quando estudadas na sala de aula, são

frequentemente enfraquecidas em seu valor autônomo, transformando-se em ilustrações ou pretextos para outros assuntos. Amiúde estão a serviço da moral, do social e do desenvolvimento cognitivo (ALMEIDA, 2017). No Ensino Fundamental, a escrita literária aparece dispersa no currículo e, no Ensino Médio, a literatura assume um papel quase exclusivamente informacional, submisso aos vestibulares, enfrentando dificuldades para ser reconhecida em sua natureza estética e dimensão psíquica.

De fato, não podemos negar o direito ao saber e à informação em todas as suas formas, o que abrange, aliás, o acesso aos direitos culturais. Se aceitarmos a concepção de literatura como direito humano, conforme argumenta Candido (2011), tão relevante para o equilíbrio social quanto o sonho para o equilíbrio psíquico, precisamos entender que esse âmbito inclui também o direito de descobrir-se e construir-se com a ajuda das palavras.

Segundo Petit (2013, p. 49), “a leitura, mais precisamente a leitura de obras literárias, nos introduzem também em um tempo próprio, distante da agitação cotidiana, em que a fantasia tem livre curso e permite imaginar outras possibilidades”. Portanto, a leitura se apresenta como “uma via por excelência para se ter acesso ao saber, mas também à fantasia, ao distante e, portanto, ao pensamento” (PETIT, 2013, p. 146). Diante disso, por que a escrita literária parece menos desenvolvida nas escolas, sendo que é, de igual modo, uma atividade psíquica, cujo trabalho mais complementa do que se opõe à formação do leitor literário?

O trabalho com autoria de textos poéticos trata-se, por conseguinte, de uma forma de defender o direito a exercer uma atividade psíquica e, como efeito, o direito à fantasia, ao pensamento e à criatividade. Trata-se do direito de desenvolver a escrita para pensar e fantasiar. Ao sustentarmos a necessidade da construção de uma voz poética autoral na sala de aula, facilitamos aos estudantes – e a nós também – a oportunidade de ter acesso a objetos culturais na extensão do jogo da infância e das palavras. Com base nisso, podemos nos valer desses objetos para sermos autores neles e com eles.

A escola, criando momentos para isso, não apenas auxilia na recuperação de nossa capacidade de imaginar, de simbolizar, de pensar e de estabelecer relações com nosso interior, mas também evidencia que aquilo que é vivido no íntimo não é um território isolado. Os anseios, desejos e fantasias que emergem na criação literária revelam-se como experiências potencialmente compartilháveis, tecidas na trama de sentidos comuns que liga cada sujeito aos outros. A escrita poética, ao oferecer um campo simbólico de circulação dessas experiências, permite que a interioridade seja reconhecida e acolhida na sua dimensão coletiva.

Se a literatura é, por certo, “fator indispensável de humanização” (Candido, 2011, p. 177), o trabalho com esse campo artístico não pode ficar restrito ao desenvolvimento de habilidades intelectuais (cognitivas) ou a seu caráter informacional. Devemos reconhecer que as peculiaridades do fenômeno literário envolvem também elaborações psíquicas, conforme justificamos ao ressaltar os elos entre brincadeira infantil e criação poética. Sendo assim, podemos buscar formas de mostrar essa arte como ao alcance de todas as pessoas, possível a cada indivíduo, desdobrando o “direito à literatura” em “direito de escrever literatura”.

5. TODO POETA É UM “CRIANCIONISTA”

Poeta e criança se encontram em um jogo ficcional de desejo, prazer e afeto, no qual criam um mundo imaginário que ambos levam com seriedade. O universo mágico da infância, assim, apresenta-se como um tempo de encanto que clama por ser resgatado. Segundo Passos (1995, p. 104), “se o homem não abdica de um prazer já experimentado, reelaborar a brincadeira de outrora significa reviver a alegria abafada pelo presente”. Nesse sentido, ainda que formule fantasias, o adulto busca escondê-las por vergonha, resultado da censura que internalizou ao longo do desenvolvimento.

A criação poética, porém, oferece uma via metafórica que permite reavivar o desejo de infância de forma socialmente legitimada. Por meio da linguagem estética, o sujeito encontra um espaço simbólico no qual pode reelaborar desejos recalcados, deslocando-os e transformando-os em imagens compartilháveis. Não se trata de fantasiar “sem receios”, mas de transitar pela censura de maneira criativa e menos angustiante. O alívio de tensão psíquica que se experimenta no ato poético decorre justamente dessa mediação: a fantasia, modulada pela criação artística, permite uma expressão indireta dos conflitos internos, suavizando sua intensidade e favorecendo a construção de novas formas de relação com o desejo e com a realidade.

Dessa forma, ler e escrever são sublimações. No espaço da imaginação, onde desejos e afetos ecoam, o texto, para o leitor, atua como “como imagem especular do outro que somos e, com frequência negamos” (Passos, 1995, p. 101); para o escritor, o texto dá forma aos fantasmas, transformando-os em realidades de outra ordem, nas quais eles são nomeados, desenhados e poetizados e permitindo que sejam enfrentados.

Nesse diálogo profícuo, ambos os campos se iluminam: a literatura se enriquece por abrir mais possibilidades de interpretação em sua virtual totalidade com as contribuições de outras áreas, e a psicanálise se beneficia quando “a construção literária dá ‘forma’ aos seus conceitos, já que eles nos chegam envolvidos pela inefável magia do trabalho estético” (Passos, 1995, p. 82). Embora, nos textos reunidos em *Arte, Literatura e os Artistas*, Freud tivesse como objetivo principal analisar os processos psíquicos implicados na criação artística e literária – sem um foco específico na educação escolar –, suas reflexões oferecem chaves importantes para pensar a formação subjetiva no ambiente educacional.

Diante do desejo de escapar da adversidade da realidade, a poesia pode servir como metáfora e alternativa à neurose. Assim, na impossibilidade de corrigir o que nos parece insatisfatório, trabalhar poeticamente com esses elementos permite reinscrevê-los no campo simbólico, elaborando-os de maneira indireta. Nesse movimento, a criação literária oferece ao autor – e, por identificação, também ao leitor – uma via para reconfigurar conflitos inconscientes em formas compartilháveis e esteticamente elaboradas.

Considerando a importância da arte em nossas elaborações psíquicas, a escola, ao valorizar experiências estéticas concretas em sua prática educativa, pode facilitar a construção de um espaço em que o exercício da escrita literária funcione como formação substitutiva: uma maneira socialmente legítima de dar expressão aos desejos e afetos recalcados, sem anular a função da censura psíquica, mas suavizando seus efeitos mais paralisantes. Não se trata, portanto, de fantasiar “sem receios” ou “sem

censura”, mas de encontrar, por meio da criação poética, modos de deslocar, simbolizar e compartilhar as tensões internas de forma menos inibidora.

Cabe ainda destacar a diferença fundamental entre a comunicação bruta de fantasias pessoais – muitas vezes marcada por um caráter egoísta e pouco tolerável – e a transfiguração estética dessas fantasias na obra literária. Enquanto a primeira pode gerar repulsa ou desconforto, a segunda desperta prazer estético e identificação, operando como um campo de encontro simbólico entre o sujeito e o outro. Nesse sentido, o ensino de literatura, ao acolher a criação autoral dos estudantes, não apenas fomenta a criatividade e a sensibilidade, mas também se constitui como prática de elaboração psíquica e de reinvenção do laço com o mundo.

Portanto, o trabalho com escrita literária na sala de aula vai além do ensino de técnicas artísticas; trata-se de uma prática libertadora que favorece o empréstimo do olhar infantil para inventar um novo mundo a partir das palavras. Nesse processo de invenção, podemos vislumbrar possibilidades de transformar o mundo real ou, ao menos, olhá-lo sob novos prismas. Se, para Freud (2021), todos os grandes homens conservam algo de infantil, podemos incentivar alunas e alunos a manterem viva a criança (e a poesia) dentro de si, mesmo durante seu crescimento, ou melhor, em termos poéticos, durante seu “adultecimento”.

Sendo o tema deste artigo a importância do fazer poético, não poderia encerrá-lo de outra forma senão com poesia. Além da contribuição teórica deste texto, compartilho um poema que versa sobre o fenômeno da criação, sobre “pegar emprestado” o olhar de infância para compor artisticamente. Assim como o quintal evocado neste artigo, espaço de brincadeira, invenção e abertura para o imaginário, a poesia convida a reencontrar o jogo simbólico que, na infância, nos ensinava a transformar o mundo. Faço isso para afirmar que devemos levar a sério o brincar, feito criança, para despertar o poeta escondido que existe em cada um de nós.

tinha decidido ser
especialista de sorrisos
erudito em entender segredos de gracejo

foi então que estudei uma criança
descobrimo disfarce de nuvem
e cientista visitando nova galáxia
naquele satélite de imitar infinitos

entendi nada
foi bom

entendi mais ao desentender
que o segredo não está na nuvem
nem na galáxia
está no olhar de menino
que também é de imitar infinitos

[teve aquela cientista com olhar tão de infância
que até descobriu um buraco negro na parede do céu]
foi assim
que virei
criancionista

nas ciências poéticas
as coisas não servem
pra descrever mecânica de inícios
são para inventar bigui bangues

estudante de astrofísica das coisas de quintal
hoje [às vezes] apenas sei
gracejar estrelas
indecifrar risos e plantinhas
investigar infinitos

explicar é antimatéria do verso

[fenomenologia da criação]
(Almeida, 2021, p. 34-35)

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Daniel Carvalho de. *amanhã sonhei que uma peste invadia a casa*. São Paulo: Selin Trovoar, 2021.
- ALMEIDA, Daniel Carvalho de. *Poesia de resistência na escola pública: compromisso ético e formação de identidade*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- BARROS, Manoel de. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 171-193.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- FREUD, Sigmund. O poeta e o fantasiar (1908). In: *Arte, literatura e os artistas*. Trad. Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica, 2021, p. 53-68.
- PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. *Confluências, crítica literária e psicanálise*. São Paulo: Nova Alexandria: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.
- PETIT, Michèle. *Leituras: do espaço íntimo ao espaço público*. Trad. Celina Olga de Souza. São Paulo: Editora 34, 2013.
- PETIT, Michèle. *Os jovens e a leitura*. Trad. Celina Olga de Souza. São Paulo: Editora 34, 2009.
- ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Tradução de Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

Submissão em: 12/03/2025

Accepte em: 30/04/2025

ÉDIPO, EM ÊXTASE, INUNDA-SE NAS (I)MÓVEIS PROFUNDEZAS DO SANGUE: O FANTÁSTICO CANIBALESCO DEVORA *O ABUTRE*, DE FRANZ KAFKA

OEDIPUS, IN ECSTASY, PLUNGES INTO THE (IM)MOBILE DEPTHS OF BLOOD: THE FANTASTIC DEVOURS *THE VULTURE*, BY FRANZ KAFKA

Matheus Pereira de Freitas

Universidade Federal da Paraíba

matheusp1245@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4678-7174>

Hermano de França Rodrigues

Universidade Federal da Paraíba

hermanorgs@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1249-2543>

RESUMO: Nas dissonantes anunciações de uma nova perspectiva para as clássicas narrativas de horror que versem sobre a ameaça do (sobre)natural, haja vista o fantástico ficcional, Franz Kafka escindira os cercos das estruturas narratológicas, desnudando a fragilidade que impera sobre a realidade e suas formas de representação, pois, com sua volubilidade criativa, o escritor tcheco fora capaz de unir o campo da parábola, considerado aversa à estética fantástica, ao dispor, não apenas, de um referencial, a partir do narrador-personagem, que enuncia uma voz presente, mas, sobretudo, pela implicidade de uma (a)moral canibalesca. Assim, o presente trabalho estruturar-se-á sob o prisma de uma das parábolas kafkianas, *O abutre* (1920), guiar-nos-emos pelos dispositivos estéticos que autorizam um exame baseado nos efeitos indômitos do fantástico, sobretudo ao inferir os domínios da subjetividade e as insustentáveis moções inconscientes, cujos ressumbres aniquiladores ressoam o apetite à aniquilação, Tânatos vertido em símbolo pela linguagem que o esgarça.

PALAVRAS-CHAVE: Fantástico; Franz Kafka; Parábola; Psicanálise; Tânatos.

ABSTRACT: In the dissonant announcements of a new perspective for the classic horror narratives that deal with the threat of the (super)natural, given the fictional fantastic, Franz Kafka had broken the barriers of the narratological structures, exposing the fragility that prevails over reality and its forms of representation, because, with his creative volatility, writer was able to unite the field of the parable, considered aversive to the fantastic aesthetic, by having, not only, a reference, from the narrator-character, who enunciates a present voice, but, above all, by the implicitness of a cannibalistic (a)morality. Therefore, this work will be structured under the prism of one of his parables, *The vulture* (1920), guided by the aesthetic devices that authorize an examination based on the indomitable effects of the fantastic, especially when inferring the domains of subjectivity and the unsustainable unconscious movements, Thanatos turned into a symbol by the language that frays it.

ABSTRACT: Fantastic Literature; Franz Kafka; Parable; Psychoanalysis; Thanatos.

PREÂMBULO

Na ulterioridade de suas criações, vórtices do irremediável desalento contemporâneo, suas solidões em matizes de inquietude, Franz Kafka (1883-1924) arquitetara sua escrita à revelia da própria desordenação do real, premiando-a com sua (im)provável expansão absurda, dedilhando a desmedida do sobrenatural em nossos dias sem que, necessariamente, o princípio de verossimilhança, caro à perspectiva do fantástico ficcional (Todorov, 1970), fosse maculado, antes, explorado pela maleabilidade do (ir)real retinente à contiguidade cotidiana, mesmo na contradição de seus personagens performarem suas devastações nos signos de uma possível irreabilidade. Sob tais “construções”, castelos, máquinas de guerra, tribunais e casas de família, acimentadas no fiar insone de suas narrativas, presentificam-se à narração como símbolos tradicionais e modernos, capazes de (e)levar os personagens, desde as primeiras páginas, a um destino irremediável (*Ananke*), cuja impossibilidade destrutiva apenas amplifica as afetações hirsutas do hodierno. Conquanto, destrinchados pelas dolosas travessias da apatia humana, as criações novellísticas, contísticas e romanescas do autor, renderam-lhe a distinta autonomia de uma nova dimensão para o fantástico, renovando as marcas repetitivas dessa estética que já se deixavam visíveis após um século de seus fantasmas, criaturas e sombras (Roas, 2014).

Tracejadas por tais códigos renovadores, encenados pelo manejo concatenado da simbologia Antiga e Moderna, mormente, os escritos kafkianos foram interpretados à luz de uma visão alegórica, estrutura propícia ao universo Maravilhoso, na qual o elemento sobrenatural, absorvido pela naturalidade contrita, exemplar e moralizante das narrações, distancia o enredo da perspectiva esperada do fantástico, pois seu referencial e a intrusão, nesse caso convidativa, do sobrenatural já seriam o do tempo mítico (Furtado, 1980). Além disso, apesar do silêncio de sua autoria, a qual nega determinações de gêneros literários, alguns de seus textos foram nomeados, de fato, enquanto *parábolas*, constructos narrativos que se equilibram entre o conto breve e essa forma clássica do texto exemplar, marcadamente contraditória aos intentos vitais do fantástico, de ameaçar as certezas elementares do cotidiano a partir da insurgência do (im)possível. Contudo, ver-se-á, em nossos intentos analíticos, que a estrutura da parábola em Kafka não corresponderá a uma antítese do texto fantástico, antes, com os determinantes narrativos e simbólicos presentes em *O abutre* (1920), o texto se apresentará como metáfora da própria estética do fantástico ficcional particular do autor de Praga. Por conseguinte, tais efeitos ameaçadores tingem-se pela inóspita naturalidade dos personagens frente aos símbolos destrutivos invocados pelo sobrenatural, corolários que autorizam, não somente uma leitura acerca das estruturações propícias do insólito ficcional, mas, sobretudo, os ditames irremediáveis das forças pulsionais, prefigurados pela ciência psicanalítica (Freud, 1920).

Amiúde, na exortação do silêncio proferido pelo personagem inominado, aquebrantado somente pela narração de seus desditosos caminhos estáticos, e que demarcam a nulidade de sua solidão – mimeses d’outras criações, como vítimas do porvir –, nas poucas linhas de seu longo sofrimento, o narrador disfare-se à vida ao esperado encontro com o mortífero em ímpetos que ultrapassam o campo simbólico evocado pela estrutura textual e seus elementos, numa marcha fúnebre capaz de exasperar a derradeira possibilidade do renascimento de Eros, aquém da cadência “natural” da dinâmica do desejo

e das interações humanas. Nesse ímpeto do arcaico, inquieta a inexorável potencialidade da morte, impassível de ser evitada mesmo nas aparentes simplicidades presentes na sucessão de eventos, nos quais o vazio poderia ser evitado pela mínima anuência de um esforço pressentido e inquietantemente ignorado pela voz enunciativa.

Assim, o alheamento à sobrevivência vital, no enlevamento absoluto com a morte, aparentar-se-ia, amiúde, como uma tentativa de cristalizar, fantasias edípicas, num jogo de ambivalências em que o abraço com o mortífero seria, na última réstia de existência, o próprio degredo da palavra, apta a desbravar o vazio e a se sedimentar como produto simbólico dos estertores da sociedade desenhadas por Kafka, metamorfoses dos direcionados da literatura fantástica novecentista. Algures, serão por essas veredas que discutiremos a dessimetria das pulsões, os atropelos tanáticos e as fantasias que se inscrevem em sua congregação destrutiva com a pulsão primordial, autorizando-nos a explorar a teoria de Sigmund Freud (1920) e as contribuições prementes de Melanie Klein (1945), aptas a investirem sob a trama iridescente do pulsional, deveras, arregimentada pelas ambivalentes criações de Franz Kafka, poeticamente audaz por sua mordaz capacidade de desarranjar os alicerces da estrutura literária, no que diz respeito ao fantástico e à própria dimensão do alegórico.

AS IMÓVEIS PROFUNDEZAS DO SANGUE: ENTRE O FANTÁSTICO E O PULSIONAL

Como rebento das explorações estilísticas do romantismo europeu dos oitocentos, nos seções explorados pelas sendas aldrabastinas do gótico setecentista, a literatura fantástica germinara o largo de suas arquiteturas a partir das peregrinações significativas do medo e nas suas consequências subjetivas, tratados em que o impossível prorromperia ameaçadoramente a letargia e as garantias do real positivista: “O fantástico manifesta um escândalo, uma laceração, uma irrupção insólita, quase insuportável, no mundo da realidade [...]. O fantástico é, assim, ruptura da ordem reconhecida, irrupção do inadmissível dentro da inalterável legalidade cotidiana” (Caillouis apud Cesarani, 2006, p. 46-47). Em nome dessa (des)ordenação, orquestram-se as penas viscerais de autores exemplares como E.T.A Hoffmann (1816), pai do fantástico alemão, Jacques Cazzote (1772), Teophile Gautier (1836) e Guy de Maupassant (1887), excelsos escritores do movimento na França, e Edgar Allan Poe (1839), expoente máximo do clássico terrífico em território americano – autores que, em seus respectivos contextos, representam os pilares da estética fantástica. À revelia de seus intentos iniciáticos, nas profusões elementares das narrativas dedicadas ao terrífico e à alquimia do incerto, o fantástico nutrirá o sabor de seus mecanismos ambivalentes na jornada de seus labirintos formais que se erguem nos degredos de uma verdade ficcional (*in*)familiar (Freud, 1919), hábil a esclarecer, sob a sombra de suas criaturas, os contornos do sobrenatural presente no texto. Este elemento, para além de seu efeito enquanto criação horrífica, depende, sumariamente, de sua tangibilidade, pautada nas forças do real e de sua transgressão, que enclausurará não somente o personagem, vítima da aparição sedenta, mas o próprio leitor implícito, vítima-mor dos intentos narratológicos determinantes para os efeitos da irremediável estranheza do desconhecido:

[...] dado o fato de que não estão introduzidos por um discurso distinto do discurso do narrador, concedemo-lhes ainda uma paradoxal confiança. Não nos diz que o narrador minta, e a possibilidade de que o faça, em certa medida nos choca estruturalmente; mas esta possibilidade existe (posto que ele também é personagem), e a vacilação pode nascer no leitor. Resumindo: o narrador representado convém ao fantástico, pois facilita a necessária identificação de leitor com os personagens. O discurso desse narrador tem um status ambíguo, e os autores o exploraram de diversas maneiras, pondo o acento sobre um ou outro de seus aspectos: por pertencer ao narrador, o discurso está mais para cá da prova de verdade; por pertencer ao personagem, deve submeter-se à prova. (Todorov, 1980, p. 46)

Nesse sentido, no fomento de uma crítica voltada ao fantástico ficcional, formalmente consolidada pela visão de gênero de Tzevan Todorov (1970), reiterada por autores como Felipe Furtado (*A construção do fantástico na narrativa*, 1980), ter-se-á que a literatura fantástica ver-se-á contrária a uma interpretação alegórica, já que o estatuto da *ameaça do fantástico*, operada entre o personagem e o leitor implícito, depende da possibilidade, fugaz ou evidente, virtual e/ou real, do evento ocorrido no enredo, ou seja, da aproximação verossímil entre o mundo real e o ficcional. Paralelamente, essa caracterização elementar, segundo o crivo mais tradicionalista, será determinante para a desconsideração dos vastos rumos que o fantástico seguira no século XX, seja em território europeu, americano e mesmo oriental, comandados, inclusive, pelo pioneirismo inescapável de Franz Kafka. Logo, em suas narrativas, o autor tcheco comprometera-se por completo em ultrapassar as barreiras da suposição sobre o ocorrido, acaso pensemos apenas nas certezas e ocorrências do fato sobrenatural ensejado, pois, desde as icônicas primeiras linhas da *Metamorfose* (1914), operam-se a transgressão entre os limites do onírico e do acordar: “Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso” (Kafka, [1915] 2019, p.27). Conquanto, no desenrolar desse fio impugno kafkiano, segundo o prognóstico todoroviano, determinara-se o fim do gênero fantástico (Todorov, 1970), mesmo que, em contrapartida, a crítica moderna considerará Kafka e sua metamorfose como o marco central das mudanças do (neo)fantástico novecentista (Roas, 2014).

No desenvolvimento histórico dessa crítica especializada, mesmo que a literatura do autor tcheco fora marcadamente determinada pelo alegórico (Furtado, 1980; Bessière, 1974), elencaram-se os mecanismos que reconhecem o estatuto de sua literariedade fantástica a qual, na realidade, inverte os próprios papéis anteriormente determinantes à clássica definição todoroviana, na qual priorizava o efeito de incerteza do “fato” sobrenatural e a verossimilhança do plano narrativo: pois, em Kafka, o efeito de inquietação característico do gênero determina-se não apenas pelo contato com o impossível, mas com a inquietante letargia de suas vítimas. Paralelamente a essa noção, apesar do encadeamento dessas considerações, e da própria crítica especializada que desconsidera a limitada leitura que excluiria a “fantasticidade” dos enredos kafkianos pela força de suas alegorias e simbologias, há certas criações de Franz Kafka nas quais determina-se a estruturação determinante de *parábola*, gênero subserviente do alegórico capaz de desestabilizar o teor ameaçador da estética fantástica, todavia, no caso kafkiano essa adesão estrutural não determinará, necessariamente, uma fuga à fantasticidade. Assim, no momento oportuno de nossa análise, retornar-se-á a essa questão sem que se incorra em mínimas noções determinantes de gênero ou classificação. Com efeito, essa chave de leitura arregimenta-se na

argumentação do escritor e teórico Gunter Anders que observa a espinha dorsal do estilo kafkiano: “Esse princípio, que se poderia chamar de ‘princípio da explosão negativa’, consiste em não fazer soar sequer um pianíssimo onde cabe esperar um fortíssimo: o mundo simplesmente conserva inalterada a intensidade do som” (Anders, 1993, p. 20).

Na berlinda dessa dupla sonoridade, frêmitos dedicados ao desvario dos dias, os personagens kafkianos retumbam-se à insônia mascarada da morte, o (des)contentamento ante o absurdo, que desfibrilam o desconcerto perante o sobrenatural como a própria decadência do absurdo de nossas falidas instituições, distendidas à representação sonora da linguagem tal qual o doloso e acalante sino d’*O castelo* (1926), romance inacabado do autor, que: “fazia tremer a alma por um instante; teríamos dito, pois tinha acento doloroso, que ele o ameaçava com a realização das coisas que seu coração desejava obscuramente; depois, o grande sino logo se calou, substituído por um pequeno que soava fraco e monótono...” (Kafka, [1926] 2000, p.19). Reféns desse coro metálico, agrilhoados a estridência fugaz dessa segunda badalada, dispersão nauseabunda do frêmito ulterior, os heróis kafkianos vão além da cristalização do plano alegórico, já que as referências da verossimilhança ultrapassam o teor exemplar, pedagógico e mítico, antes, determinam a fragilidade da mente moderna, posta à prova não pelos espectros do velho mundo, mas pelas estruturas que (des)ordenam o desejo humano, o *além do princípio de prazer* (Freud, 1920).

Nesse sentido, para além das discussões formais que validam as dicotomias do fantástico kafkiano, assumindo a sua insurgente distensão da estética fantástica, mesmo nos domínios da parábola, urge a insólita maestria com que o escritor expõe as idiossincrasias do desejo, expondo à luz a dimensão antinômica da natureza pulsional, em suas catexias *libidinais* e *mortíferas*, aptas a expressar a disruptividade de suas moções. Alhures, ao reestruturar sua teoria pulsional, após a análise clínica da neurose de guerra, além de sua própria autoanálise, Sigmund Freud (1920) arquejara-se para além da dimensão erótica que imperava sua noção de inconsciente, trazendo à tona os sentidos de uma pulsão primordial, anterior ao próprio ímpeto do prazer, estruturada pelo contato indissociável com o *zero absoluto*, anterior ao nascimento (apatia do devir), capaz de condicionar o Eu ao constante refluir-se, não somente, ao mais arcaico dos tempos, mas ao esconjurado tempo do trauma. Por essa noção, Freud refere-se à *pulsão de morte* e ao *eterno retorno do recalado*: “O que ela repete é, pois, o mais arcaico, o estado inicial do qual o organismo se afastou por exigência de fatores externos: o inorgânico. ‘Seremos então compelidos a dizer que o objetivo de toda a vida é a morte’, escreve Freud” (Garcia- Roza, 1986, p. 25). Assim, a candência urobórica, a qual caracteriza o trauma enquanto uma inescapável condição do desejo neurótico, recalque por excelência, não somente demonstra os sedimentos dos sintomas em casos patológicos, clássicos no caso da sintomatologia histórica, mas a própria dimensão *sine qua non* do humano e sua vivência civilizatória marcada pelo mal-estar e pelas chagas originárias, o *Trauma* por excelência segundo Freud, do *complexo edípico*. Outrossim, é importante destacar que o refluir constante da pulsão de repetição capacita o Eu à resignificação do desprazer, da cena traumática e da amenização sintomática, pois o estatuto, jamais concluído, desses conteúdos das representações inconscientes podem, sobretudo em contexto de análise, levar a uma compreensão maior dos labirintos estruturantes do próprio Ego, mesmo como refém eterno de *seu não saber*.

Guiado por tais acepções, apesar das aparentes nulidades e oposições entre as pulsões de vida e de morte, o pai da psicanálise jamais assumira a prevalência destas forças, antes dimensionara a validade de seus ímpetus em meio às relações objetais e narcísicas, elementaridade presente, por exemplo, no *masoquismo erógeno*, expressão do desejo destrutivo que desnuda, inclusive, a interdependência do desejo masoquista e sádico, no qual todo o masoquista, que em seu estado extremo destruir-se-ia, opera sua fantasia também no sadismo, em nome de sua própria sobrevivência vital e, sobretudo, desejante: “por um lado, tornou-se um componente da libido, e, por outro, ainda toma o próprio ser como objeto. Assim, esse masoquismo seria uma testemunha e um resquício daquela fase de formação em que ocorreu a confluência – tão importante para a vida – entre pulsão de morte e Eros” (Freud, [1927] 2018, p.293). Desse modo, a particularidade ulterior do desejo sadomasoquista dinamiza o (des)equilíbrio dos impulsos destrutivos e libidinosos, exemplificando a sua indissociável indeterminação, numa sinfonia que equaliza as múltiplas fantasias autodestrutivas a distender as disformidades próprias da subjetividade, expressões em que a literatura fantástica, em especial, a kálfiana em tela, nutre-se por suas exequíveis metamorfoses.

Ademais, apesar de Freud ter se referido aos teores letais das fantasias infantis – cenários nos quais os ditames pulsionais expõem-se com especial descontrolo ao Eu e ao seu mundo externo, “onde havia id haverá ego” (Freud, 1923), dimensionadas pelo ódio perante as figuras parentais, suas frustrações e castrações (Freud, 1905) – fora a psicanalista austríaca Melanie Klein (1882-1960), uma das mais significativas vozes da ciência na linha inglesa, que explorara os suplícios viscerais dessas fantasias arcaicas, aptas, inclusive, a representar, com maior nitidez, as raízes selváticas do pulsional. Logo, ao tratar de pacientes com meses de vida, a psicanalista fora capaz de atestar a indolente ferocidade na qual o bebê desfere-se ao corpo materno, não somente na busca de amparo e alimento, mas, em suas fantasias primordiais, esquizoparanóides, escavando-o odiosamente para dominar suas benesses, fontes de satisfação, numa destruição projetiva que, mormente, voltar-se-á por introjeção, ou seja, na lógica ambivalente do desejo e seus mecanismos inconscientes, o amado/odioso seio perseguido tornar-se-á perseguidor:

Em suas fantasias destrutivas ele morde e dilacera o seio, devora-o, aniquila-o. E sente que o seio o atacará da mesma maneira. À medida que os impulsos sádico-uretrais e sádico-anais se fortalecem, o bebê ataca o seio em sua mente com urina venenosa e fezes explosivas e espera, portanto, que o seio seja venenoso e explosivo para com ele [...]

Como os ataques fantasiados ao objeto são fundamentalmente influenciados pela voracidade, o medo da voracidade do objeto, devido à projeção, é um elemento essencial na ansiedade persecutória: o seio mau o devorará da mesma forma voraz com que ele deseja devorá-lo (Klein, [1952] 1991, p. 88)

No protótipo dessas relações, itinerários subjetivos da posição esquizoparanóide, cujos efeitos ancestrais demarcam as cicatrizes mortíferas e indelévels das primeiras relações, o bebê, tendo a si mesmo como algoz e vítima, arqueja-se sob seus objetos em repetidas dilacerações, prontamente, sujeitas a compulsivas suturações, manejadas pelas mesmas fontes (in)apaziguadoras de suas fantasias

sadomasoquistas, mormente, na berlinda indistinta de Eros e Tãatos. Por conseguinte, em indissolúvel sanguinolência, seus corpos marcam-se por queloides afetivas, traços mnêmicos, consequentes das lacerações fantasísticas num culto à destruição e ao renascimento. Portanto, admitir-se-á que, em fantasias, as relações primordiais determinam-se pela sequência insaciável de mortes e ressurreições, numa corporeidade anímica apta a deformações grotescas, núcleos da capacidade neurótica do recalque, sucedâneo do eterno retorno exposto por Freud que, na lógica kleiniana, traduz-se na capacidade, jamais abandonada da posição esquizoparanóide, do Eu destruir(-se) a si e ao outro, em suas fantasias. Todavia, o maquinário ordinário desse jogo afetivo estrutural, em termos psíquicos, (des)organiza-se nas criações ímpares de Franz Kafka, cujos personagens perdem-se no abismo de si mesmos, na incapacidade da repetição apaziguadora de Tãatos, levado ao silêncio mortal que faz engasgar o *abutre* e sua vítima, mas, nesse movimento, exaspera o Eu a engolfar a materialidade simbólica de seu sofrimento, a expressar-se na palavra insólita, a arquitetura do novo fantástica que surgirá de sua ressurreição.

QUANDO O FANTÁSTICO CANIBALIZA A LINGUAGEM

Por entre a diegese pendular das criações kafkianas, verdadeiros produtos da absurda condição humana que, em latente manifestação, agenciam os sentidos destrutivos das fantasias originárias, sobretudo, frente às imagos paternas – vide *O veredicto* (1913), *O processo* (1925), *O castelo* (1926) e propriamente *A Metamorfose* (1914) – permitindo-nos defasar as arestas que definiriam os limites da narrativa fantástica, com sua patente determinação para com a verossimilhança, encontram-se labirínticas narrativas sinestesticamente sintéticas como *A ponte*, *Na galeria*, *O abutre*, obras cunhadas pelos críticos e editores, ou seja, sem uma indicação definitiva do próprio autor, como *parábolas*, que, para além de sua estruturação de gênero, permeiam o largo erosivo do tempo arcaico, expondo-lhe suas chagas. Algures, acerca dessa determinação literária, também referida como “monolitos metafóricos” de Kafka (Anders, 1993), atenta-se a falta de mecanismos comuns à parábola – a moral explícita e implícita (Moisés, 2011), que não figuram expositivamente nos textos auferidos. Cenário esse que se compensam, por sua vez, pela personificação maravilhosa de animais e objetos, ambos centrais para a narração auferida, além da recuperação de símbolos mitológicos, como é o caso de outro ilustre texto parabólico, o *Prometeu* (1918). Apesar disso, as aproximações tensivas com o maravilhoso estabelecem-se à guisa da clássica deturpação do autor tcheco, partícipe das transformações do fantástico novecentista, cujos testemunhos a favor da certeza ante o absurdo, consubstancia uma ameaça para além dos paradigmas da representação sobrenatural incerta, galgando a dúvida para o influxo extratextual, ferina à própria realidade (ir)reconhecível dos leitores.

Por conseguinte, a partir das inferências analíticas que seguirão o estudo de *O abutre* – texto publicado postumamente pelas mãos do excelso Max Brod (1920), fiel amigo do escritor – objetiva-se aclarar o equilíbrio premente de uma literatura marcadamente apoiada em seus símbolos latentes, afeitos à parábola, e a potencialidade incontrita do absurdo próprios do fantástico e do estilo kafkiano que deflagram a falência do homem moderno e sua pretenciosa liberdade. A tal ponto que, como se verá, ordenam-se o próprio saber do fantástico enquanto artefato literário do século XX, atento as suas

mudanças, mas, ainda devoto de seus antigos fantasmas, sua inesperada conjuração sintática e temática, ressumbres das pulsões sexuais envenenadas pelos sulcos destrutivos das moções primárias. Desse levante imaginário, insurgirão os saberes de uma metatextualidade que esgarça a superfície da narrativa, forçando-a a encarnar a contradição da parábola e da estética fantástica, esta tornada premente nos vetores circulares da trama que presenciaremos.

Por esses caminhos iniciáticos, inscreve-se o testemunho continuamente silente do *abutre* que se apresenta ao plano do (ir)real quando uma voz prorrompe (a)o vazio de tempo um tempo anterior: “Era um abutre que bicava meus pés. Ele já havia estraçalhado botas e meias e agora bicava os pés propriamente. Toda vez que atacava, voava várias vezes ao meu redor, inquieto, e depois prosseguia o trabalho” (Kafka, 2011, p. 145). Nesse enquadre terrífico, declamado pela clássica voz irreferenciada dos kafkianos, tece-se o (ir)resoluto desespero de um personagem-narrador vítima de um insólito ataque de um abutre, cuja impetuosidade animalesca o acorrenta a um chão sem tempo e espaço definidos. Numa clara interlocução com o mito de Prometeu, já referenciado pela reinterpretação do autor de praga, aqui, a ave destroça irrecuperavelmente os pés do desditoso enunciador, aprisionando-o, tal qual a rocha do mito, numa profunda inércia, sem que haja uma ofensa ou delito cometido aos deuses ou mesmo aos homens. Com seus passos interrompidos, o narrador agrilha-se a sua incapacidade de partir ou, minimamente, ofende a própria vontade imperiosa da vida, a autoconservação, portanto, o *princípio do prazer*. Nesse ínterim, o mutismo sofrimento interrompe-se com a chegada de um outro personagem, um prestativo senhor que escuta o trôpego testemunho da voz enunciativa e, logo, oferece-lhe auxílio providencial; o ancião apenas retornaria a casa e, depois, munido de sua espingarda, liquidaria a vida do agressor: “– Com prazer – disse ele –, só preciso ir para casa pegar minha espingarda. O senhor pode esperar mais uma meia hora? – Isso eu não sei – disse e fiquei em pé um momento, paralisado de dor. Depois falei: – De qualquer modo tente, por favor” (Kafka, 2011, p. 145). Conquanto, será justamente por essa aparente e simples resolução que o narrador findará seus dias de tortura:

Durante a conversa o abutre escutou calmamente, deixando o olhar perambular entre mim e aquele senhor. Agora eu via que ele tinha entendido tudo: levantou voo, fez a curva da volta bem longe para ganhar ímpeto suficiente e depois, como um lançador de dardos, arremessou até o fundo de mim o bico pela minha boca. Ao cair para trás senti, liberto, como ele se afogava sem salvação no meu sangue, que enchia todas as profundezas e inundava todas as margens (Kafka, 2011, p. 146)

Já na primeira palavra, a curta trama tece-se à guisa de um passado condicionado à ambivalência. Com efeito, a partir do uso do verbo “Ser”, “Era um abutre que bicava meus pés”, a evocação da terceira pessoa poderia se referir tanto ao fato narrado, servindo-se do predicado, quanto ao sujeito implícito “Eu”, no qual se diz da condição do que já não é, condição esta consonante ao final atroz do personagem. Ora, essa modalização sintática referencia a condição circular e, de certo modo, impossível da narração. O personagem-narrador, já morto, rememora o momento de sua destruição, da finitude e do silêncio que segue à morte; doravante, tal qual eco, sua voz persiste em recontar o desditoso fio de

sua tragédia particular. Conquanto, tais matizes se apresentam, não apenas, na insólita natureza de seu atacante, a violência autônoma do abutre e a (im)possível compreensão da linguagem humana, mas, sobretudo, pela resoluta imobilidade do narrador – aquém de seu martírio, quase irrelevante ao absurdo que o acomete, em relação ao irremediável destino sanguinolento e ao estranho castigo animalesco que o aferra a Tântalos.

Assim, organiza-se a clássica aparelhagem do fantástico kafkiano, tanto no plano estrutural do relato fantasmal quanto em relação às idiosincrasias do personagem, ao absurdo atrelado à falta do espanto, o qual impõe o descontentamento irreativo do homem moderno que, nos possíveis códigos diegéticos do enredo, é atravessado por uma dolosa fantasia ancestral, um retorno ao desejo edípico que antecipa e determina a morte do personagem e, contraditoriamente, eterniza a linguagem literária à eternizar-se. Alhures, os símbolos desse retorno ao desejo incestuoso apresentam-se condensados, à maneira dos sonhos, em duas manifestações encriptas determinantes ao castigo e sofrimento do personagem: os pés retalhados do narrador e o abutre que os devora. Em verdade, não apenas a simbologia da castração reside no ato final do mito de Édipo que, cegando-se, retalha os olhos e o desejo que o impôs à tragédia, mas depreende-se de outra ferida, latente desde o início de sua deformação anatômica – seu andar incerto moldado pela tentativa de assassinato de seus pais, verdadeiro batismo de seus “pés inchados” (*Oidipóus*). Outrossim, para a psicanálise, a própria ideia dos passos hesitantes do personagem mítico acompanha a própria dinâmica do desejo humano, condicionado a arrastar-se pelos conteúdos inconscientes d’outrora, guiado à errância pelos retalhos mnêmicos que fomentam o complexo edípico, jamais superado em sua totalidade (Freud, 1924), emblemas do insolúvel enigma da esfinge, que para além da inescrutabilidade do amadurecimento humano, diz-se de sua perene claudicância (Farjani, 1987). Em especial, expõem, não somente, a particularidade de um Eu aferrado às fantasias de um passado que desconhece, mas o engodo no qual o homem moderno atira-se em sua liberdade: “Quanto mais a cidade desenvolve as possibilidades de encontro, mais sós se sentem os indivíduos; quanto mais livres e emancipados das coações antigas as relações se tornam, mais rara se faz a possibilidade de conhecer uma relação intensa” (Lipovetsky, 2005, p. 42).

Outrossim, apresentar-se-ia a violenta retaliação sofrida pelos pés do personagem kafkiano, ultrajado pela represália do silêncio, do qual não há espaços para suas tramas pessoais, suas dores internas, apenas a latência de suas feridas que impõe o silêncio e a castração de uma identidade narrável, destituindo-o da continuidade do porvir, de algo que o impulsionasse à vida, a uma resposta à destrutividade tanática do abutre, animal afeito, institivamente, a devorar cadáveres e carcaças. No caso da narrativa, a natureza animalesca parece adiantar-se, ou antes, presumir as pústulas de um ser que já não vive. Em tais dispositivos, revolve-se o paradoxo enunciativo do enredo, a voz que ressoa seu destino, já morta, atrai o abutre à perseguição, ofertando-lhe o alimento morto de seu feitio. Nesse sentido o narrador, aquém do princípio do prazer, contraria o papel do terceiro personagem em cena, o senhor que, além de não destituir o sofrimento do narrador, demonstra que a sua mobilidade, seria, justamente, a condição de salvamento do protagonista. Ruidosamente, será o distanciamento do homem a sua casa que selará o destino atroz do narrador, estático ante a simples e familiar travessia do homem ao seu lar.

Conquanto, apesar da linha argumentativa trilhada, não se afirma propriamente a possibilidade

de um aprisionamento do personagem em desejos incestuosos, antes, é a condição estagnada dos primeiros afetos, das primeiras forjas dos conteúdos recalçados que poderiam representar a imobilidade premente e os signos dos pés retalhados. Amparados nesse direcionamento, na trilha desse possível agrilhoamento fantasístico, como dito anteriormente, há um outro signo que coaduna com a leitura da estagnação do desejo edípico, metonímia do aprisionamento de Eros – o abutre que, no caso em tela, apresenta-se como agente primordial de Tânatos, ressumando-se à memória da mãe retalhadora dos primeiros tempos, numa concepção freudiana e kleiniana. Ao guiar-se pelo artefato simbólico do abutre, no clássico estudo sobre Leonardo da Vinci, *Uma lembrança da infância de Leonardo da Vinci* (1910), Sigmund Freud explorara os rastros do complexo edípico davinciano ao averiguar aspectos da vida e da obra do pintor renascentista, entretanto, a centralidade do abutre dar-se a partir da suposta lembrança infantil relatada pelo artista: “[...] me parece que, eu estando no berço, que um abutre vinha até mim e abrisse minha boca com sua cauda e muitas vezes me batesse com a cauda nos lábios” (Freud, [1910], p. 61).¹ Levado a investigar a natureza desse símbolo, o pai da psicanálise estabelece uma relação obscura entre esse animal e os sentidos da maternidade, instituídos pela gênese mitológica da deusa egípcia *Mut*, representada como a grande mãe, cuja iconografia revela uma deidade com cabeça de abutre, imagética que se instituiu, possivelmente, pelo desconhecimento entorno de seu sistema reprodutor particular, como uma espécie constituída apenas do gênero feminino. Outro determinante simbólico singular, o qual nos permitiria averiguar as séries de deslocamentos e condensações simbólicas, algo do inconsciente coletivo nos dizeres junguianos, é o fato de *Mut*, arquétipo da grande mãe, ser reverenciada como a deusa dos céus e a protetora da cidade de *Tebas* (Traunecker, 1995),² a mesma cidade de Édipo e de sua tragédia.

Entrementes, no despontar dessas considerações, não poder-se-ia afirmar que a ligação dos signos da maternidade se sustentaria apenas por essa correlação secular com a figuração do abutre, algo que o próprio Freud considerara em suas observações, pois, a investigação mítica fora consequência da lembrança/fantasia do ato libidinal/animal de investir a calda à boca do bebê, tal como a mãe dispõe de seu seio. Porquanto, na concatenação irrefreável do texto kafkiano, ao considerar os sentidos das fantasias primordiais, tal qual orais, descritas por Melanie Klein, a dimensão materna revelar-se-á pelos atos sádicos e estritamente persecutórios da criatura, pois, ao devorar em incontrita voracidade os pés do protagonista, na mesma diegese do fusionamento esquizoparanóide do bebê e seu objeto-seio, a ave simula os próprios ataques da dimensão oral arcaica, quando a criança destroça o seio acalentador, na esperança de incorporar os objetos bons ou no vingar-se dos objetos maus, apenas para ser acometida pela persecutoriedade que esse mesmo objeto lhe inflamará, perpetrando seu destroçamento (Klein, 1952).

Não obstante, essa leitura se fundamenta pela ininterrupta perseguição do animal e, sobretu-

1 Aqui não se ignora o famoso erro de tradução do qual Freud estabelecera uma leitura da ave enquanto “abutre” e não “mi-lhafre” espécie verdadeiramente descrita por Leonardo, entretanto, o fio da argumentação freudiana, sobre a maternidade e o vínculo ancestral com esse animal *totêmico*, não se irrompe, sobretudo, em nossos propósitos interpretativos.

2 “Acontece que a tríada divina utiliza um modelo familiar (Osíris-Ísis-Hórus), mas outras associações desenvolveram-se. A célebre tríada tebana composta por Amon, Mut e Khonsu, por exemplo, é uma família muito curiosa” (Traunecker, 1995, p. 76)

do, pelo final sanguinolento do escrito em que o abutre prorromper-se-á, como dardo mortal, à boca do narrador, transpassando sua carne e inundando-os ambos em sangue, de cujo corpo fora seu próprio esquife. Acaso observemos essa resolução, consubstancia-se o fuscionamento mortal entre os dois personagens, em que todas “as margens” se findam, todas as barreiras da vida e mesmo aquelas que separariam a diferenciação entre os dois seres, já atrelados pelo correlato das fantasias orais há pouco citadas. A interpretação constrói-se, ainda, pela série de condensações e deslocamentos que inundam a poeticidade da enunciação, ao considerar o trespassar do bico animalesco com a boca humana, em sua correlação oral una e, essencialmente, pelo sentido homônimo que o “bico” resguarda com o seio materno. Forja-se, assim, o correlato boca-seio fundidos na aparelhagem literária kafkiana, capaz de manifestar o sentido latente dessas fantasias primitivas, ultraje das margens voláteis cujas linhas expropriam a separação da criança e seu objeto primordial numa sobreposição bizarra que, no caso em tela, no conjuro aterrador da face materna em consonância com a perfídia arcaicidade da pulsão mortífera, devasta o “ser” às últimas consequências.

Tão completo é o fuscionamento descrito entre ambos, criatura/homem, mãe/bebê, que nem mesmo a entrada de um terceiro ser-se-ia permitida, outrossim, um possível “investimento” num elemento resolutivo torna-se inviável na dinâmica canibalesca desses atores, os quais seguem à risca uma roteirização sem vias da espera, representada pela “espingarda”, possível figuração do pai e seu “pênis-arma”, plausível resolução para a simbiose chacinadora entre mãe e bebê. Algures, é mister evidenciar que a argumentação apresentada se baseia em termos de fantasia, tal como a dinâmica mundana, ou seja, o abutre jamais seria puramente a mãe, mas sua imago animicamente investida, fantasmal, sempre presente e distante, aos céus, tal como a deusa Mut. É justamente por esse distanciamento e irreconhecimento que seu conflito opera-se no intransponível, codificado pela criação simbólica da palavra, determinada pelos caminhos abruptos da trama, cuja estruturação não permite um mínimo espaço para a finalização do sofrer pelas mãos do terceiro, ou mesmo as vias para um prolongamento do martírio – do sacrifício dos pés ao golpe mortífero no pescoço que interrompe a narração, porventura, o único ato criativo e vital proferido pelo personagem. Entrementes, o produto desse fuscionamento mortífero não se emerge somente na nulidade da existência, em verdade, a potencialidade materna ergue o levante simbólico à urgência da expressão, à criação da literatura fantástica, como se verá posteriormente.

Nesse viés particular, partícipe do estilo absurdista próprio da pena de Franz Kafka, conjura-se a diferenciação central para com o mito de Prometeu outrora citado: se a águia do Cronida devora diariamente o fígado do trágico herói, perpetua-se o castigo pela cruelíssima, mas vital, capacidade de regeneração conferida pelos deuses ao transgressor; já no caso em mãos, o abutre que aferra os pés do denominado kafkiano, sumariamente o dardejará à morte, incapaz de conter sua fome coroada pela fragilidade mortal de sua vítima, que jamais fora apto à capacidade de regenerar a si mesmo. Mais uma vez, em termos simbólicos, a impossibilidade de uma “cura”, que prorrompe numa fastuosa destruição, reverbera a própria incapacidade “regenerativa”, contrária à sobrevivência psíquica comum ao neurótico, ou seja, os sentidos vivificadores da pulsão de morte previstos por Freud, a noção da repetição que incube o Eu a restituir uma significação para além de seu sintoma presente, para além do mal-estar, no qual o retorno do recaiado institui a possibilidade de uma “cura” possível. Assim, o abutre perpetra a

violência contra essa capacidade, sufocando Eros com o sangue de seu sacrifício, impingindo ao sujeito o encontro com a morte, com a consequência derradeira do arrefecimento pulsional. Contudo, paradoxalmente, é a partir dessa destruição irrestrita do Eu que se prorrompe o *sentido*, a própria narrativa iniciada pelo morto que a conta, repetitivamente cristalizada por sua voz incontrita, quiçá, como a última revolta de Eros.

No despontar de nossas leituras, os caminhos argumentativos guiaram-se pelos planos narrativos, considerando a trama e seus agentes como dinâmicos, aquém da estrutura que os recobre. Todavia, acaso levantemos uma visão orientada pelo viés da parábola, poder-se-ia perceber uma outra camada simbólica latente ao anunciado proferido, comum aos signos já interpretados que, possivelmente, alinhados aos sentidos metatextuais do fantástico ficcional, dizem de sua própria diegese. Nos termos já apresentados, a figuração materna encarnada pelo abutre encarna o terrífico, poder-se-ia dizer o avatar da própria literatura fantástica, um universo traduzido pela dimensão oral que opera pela voracidade devastadora, na ambiguidade entre o silêncio da finitude, mas cujo resultado de sua carnificina calcifica o próprio nascimento da *palavra insólita*. Nesses matizes, nos quais a ambivalência do abutre iguala-se à energia materna, dimensão fundante e devastadora por excelência (Freud, 1913) seio-mal/seio-bom, o abutre é o agente tanático por excelência, tal como os fantasmas, demônios e criaturas que se espargem nas páginas dos oitocentos, encarnando-se ao mundo como a (des)ordenação arcaica do mal, aqui, alinhada à estirpe secular de *Mut*, conferindo-lhe a premência de uma tradição secular, tanto do fantástico quanto do maravilhoso ao qual é tributária.

Ao admitir tais paragens interpretativas, o devorar inicial do abutre e a deterioração dos pés parece reivindicar a clássica ameaça do fantástico, da criatura vampíresca ou demoníaca que assola os heróis ao desespero, a mesma aparelhagem das fantasias destrutivas que mobilizam as moções mortíferas, evocando os mecanismos do recalque edípico, mas que, no caso em tela, é premiada com o congelamento da ação, a imobilidade (in)esperada, sujeito preso ao recalque inconsciente da dimensão de suas irresoluções. A chegada do terceiro agente narrativo, o homem maduro conhecedor das ameaças, munido de uma solução mundana para o impasse sobrenatural, celeste e outrora divino da ave mortífera, poderia relacionar-se como mais um elemento da modernidade e da falha de suas resoluções pragmáticas e inviáveis, o positivismo criticado desde o advento do sobrenatural do século XX. A figuração do sábio ultraja-se pela deliberada resolução violenta, inconclusa e inapta, a falha fálica que prenuncia o porvir bélico das grandes guerras. Portanto, o abutre, a mãe-Tânatos, apela ao ápice de sua destrutividade primitiva, alvejando-se à boca do protagonista, forçando-o a tornarem-se, ambos, produtos de uma história, de uma parábola que evidenciaria o ato íncubo da morte, o artefato literário do fantástico, modelado pela carnificina oral das primeiras fantasias previstas por Melanie Klein, ressumbres das moções imperiosas da pulsão de morte, forçando a indiferença humana a reagir minimamente, dispersando e deformando seu corpo natimorto a modular-se em voz declamativa, reerguendo novos significantes ao monstruoso. Assim, a literatura kafkiana nasce pela materialidade germinante dos engasgos e fissuras do abutre e de sua vítima, pelo ósculo corrosivo das duas bocas, na alquimia destrutiva que eternizara os dois corpos a ressoarem os novos tons da ameaça fantástica (Roas, 2014), o único resquício das moções vitais, último e indelével suspiro de Eros frente aos ataques de Tânatos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na cadência labiríntica deste trabalho, a qual privilegiara um olhar teórico literário e psicanalítico, conclames das teorias freudianas e kleinianas, extenuara-se o modo como a literatura fantástica kafkiana mobilizara as fantasias primordiais a abrigarem-se nas vestes culturais da destruição, sufocando o princípio de realidade a suspender a segurança de seus limites. Em nossos termos, *O Abutre* conjurara sua trama na própria condição de exteriorizar os dilemas da literatura novecentista e o encontro com o enunciador da modernidade, no qual a criatura é quem esbarra com o infamiliar de sua “função” secular: sua vítima, o homem moderno impassível ante distímias do horror, simplesmente exaspera-se na indiferença diante do impossível que o limita apenas a mais um amargor do cotidiano. Conquanto, nos trâmites da enunciação, fora a condição ambivalente do texto enquanto parábola, e contigualmente narrativa fantástica, que o conteúdo metatextual pudera emergir à revelia do enredo, somente possível pelo levante das representações inconscientes que impregnam a trama, convocando-a a revelar o espalhamento de sua estrutura aberrante.

Portanto, em consonância com as dimensões aterradoras do seu fantástico particular, suas explorações no desamparo, capaz de desnudar o clássico fantasma de sua incorporiedade, corporificando-o nas idiossincrasias do cotidiano moderno, o escritor de Praga institui uma (outra) releitura moderna do clássico grego, Prometeu, o “prudente”, “aquele capaz de antevê”, acaba por desdobrar-se no sujeito moderno como o “aquele incapaz de aprender”, num modelo humano condicionado à fratura de sua morte interior e simbólica, a capacidade de maturação auferida ao psiquismo, suas mortes e ressurreições operadas pelas vias tanáticas. Mais uma vez, os fios narrativos do *O Abutre* aferram-se às últimas consequências das moções destrutivas, minimamente atreladas às imagens libidinais da mãe/abutre, seio/bico, à própria literatura fantástica, em seus moldes primordiais, corrompida a expressar-se em suas peles dilaceradoras, exequíveis, vorazes pelo sangue em oposição à dádiva do leite materno, expresso pelos símbolos da narrativa, como próprio jorro rubro que mata o narrador, e inunda o eco de sua fala eterna. Conquanto, é por seu sacrifício que a vítima se transfigura no “herói agrilhoado à palavra”, propagando nascimento do sujeito kafkiano, em outra medida o escritor por excelência apto a declamar a destruição de si e de seu sofrimento esculpido numa trama que jamais se encerra por completo, artefato *urobórico*, dádiva auferida à vida pela corrupção selvática do mortífero.

REFERÊNCIAS

ANDERS, Günther. *Kafka: Pró e contra*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*. Paris: Larousse, 1974.

CESARANI, Remo. *O fantástico*. Trad. Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

FARJANI, Antônio. *Édipo claudicante: Do mito ao complexo*. São Paulo: Artmed, 1987.

FREUD, Sigmund. *Obras incompletas de Sigmund Freud: O infamiliar [Das Unheimliche]: seguido de O homem da Areia, de E. T. A. Hoffmann*. Trad. Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

FREUD, Sigmund. *Obras incompletas de Sigmund Freud: A arte, a literatura e os artistas*. Trad. Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica Editora, [1914] 2015.

FREUD, Sigmund. *Obras incompletas de Sigmund Freud: Neurose, Psicose e Perversão*. Trad. Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, [1897] [1925] 2016.

FREUD, Sigmund. *Sigmund Freud Obras completas volume VI: Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria ("O caso Dora") e outros textos (1901-1905)*. Trad. Laura Barreto. São Paulo: Companhia das Letras, [1905] 2016.

FREUD, Sigmund. *Obras completas: O Eu e o Id "autobiografia" e outros textos (1923- 1925)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. v. 16.

FREUD, Sigmund. *Obras incompletas de Sigmund Freud: Amor, sexualidade, feminilidade*. Trad. Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, [1926] 2016.

FURTADO, Felipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Trad. Petê Rissatti. Rio de Janeiro: Editora Antofágica, [1915] 2019.

KAFKA, Franz. *Essencial Franz Kafka*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, [1912] 2011.

KLEIN, Melanie. *Inveja, gratidão e outros trabalhos (1946-1963)*. Trad. Elias Mallet da Rocha, Liana Pinto Chaves (Coordenadores) e colaboradores. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Editora Cultrix, 2011.

ROAS, David. *Ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Trad. Julián Fulks. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

LIPOVETSKY, G. *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Trad. Therezinha Deutsch. Barueri: Manole, 2005.

TODOROV, Tzevan. *Introdução a literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1980.

TRAUNECKER, Claude. *Os deuses do Egito*. Trad. Emanuel Araújo. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995.

Submissão em: 22/02/2025

Accite em: 02/06/2025

*ALGO PERDIDO, EXTRAVIADO,
ESQUECIDO PELA LINGUAGEM. A PULSÃO.*

ENTREVISTA A RAUL ANTELO

por Carolina Anglada
e João Vitor Araújo

Primeiramente, gostaríamos de te agradecer, Raul, por se dispor a conceder esta entrevista, uma vez que sua obra cala fundo nas questões levantadas pela presente edição. E estando em terras mineiras, talvez valha iniciarmos a entrevista por um pequeno caso de sua infância, destes que poderiam ser levados por recadeiros roseanos. Em *Raul Antelo, filólogo*, seu amigo Daniel Link remete quem o lê até a seguinte estória, que talvez possa nos contar melhor: “Raul Antelo, ingresso ao *Colegio Nacional de Buenos Aires* (então tido por *El Colegio*) recebeu uma indicação que o levaria até a *Biblioteca Nacional* (ou o *Archivo General de la Nación*?) onde, para sua vergonha, se encontrou privado de elementos de escritura (papel e lápis) e quando teve de enfrentar a tarefa de fichar o livro indicado não teve melhor ideia (e há melhor ideia?) que submeter as páginas do livro à sua memória já então potente. O memorizou *todo*.” Como imagina os desdobramentos deste evento em sua obra em relação à perda e a escrita, à leitura e a memória?

A minha relação com as bibliotecas é muito variada. Havia três perto da casa paterna: a do bairro, meio desmantelada; a da Sociedad Luz, de nome iluminista (Luz escrevia-se à romana, LVZ), que designava uma instituição socialista criada em 1899; e a da própria escola primária e pública onde cursei as primeiras letras. Nesta atraíam-me os oito grossos volumes da história dos heterodoxos espanhóis de Menéndez Pelayo, de umas 500 páginas cada, ou a mais sucinta *História da arte* de José Pijoan, um arquiteto formado em Barcelona, secretário da Escola Espanhola de História e Arqueologia, em Roma, dirigida por Menéndez Pidal. Era obra de 1914, alimentada portanto pelas descobertas de recentes escavações gregas e em que o paradigma do sintoma, elaborado, naqueles anos, por Aby Warburg, já defendia que a história das imagens podia ser absorvida pela psicologia da expressão, uma vez que uma tortuosa *psyché*, de árduo enquadramento no padrão do familiar costumeiro, não cessava de produzir relatos heroicos de indivíduos de exceção. Pijoan buscava uma *psyché* transversal, impessoal e coletiva, que perpassasse corpo e alma, imagem e fala, representação e movimento, em uma palavra, uma mimese do mais alto e sublime. Ao entrar no Colégio, em 1963, logo na primeira aula de Castelhana (não era Língua, nem Espanhol, nem mesmo qualquer outro rótulo, o que, naquela época, aliás, já supunha clara tomada de posição anti-franquista e liberal), a professora Maria Susana Zanni nos apresenta o poema da rosa mutável, conforme o tempo, extraído de *Doña Rosita, la soltera*, a peça de García Lorca, traduzida aqui por Drummond. Pede-nos para decorarmos o texto e lermos a biografia de Lorca na biblioteca do Colégio, a mesma que, muito depois, descobriria ser uma réplica do salão da Biblioteca Nacional, a da

rue Richelieu, assim como também descobriria, muito, mas muito mais tarde, que essa história já estava filmada. Em 1956, com efeito, quando a criança Raul entrava na primária, Alain Resnais filmava *Toute la mémoire du monde*, uma reflexão, em infinitos *travellings*, pelas prateleiras de livros empoeirados, que começava com o *parti pris* de que, sendo a memória curta, não restava ao homem outra saída do que acumular papéis. Assim, a minha curta memória me fez esquecer, aos 13 anos, papel e lápis na chapelaria do Colégio, daí adotar a decisão (toda uma ética, toda uma estética) de decorar não só o poema, mas o discurso crítico sobre seu autor. Resnais, a essas alturas, já estava, porém, em Marienbad. Mas eu incorporava, mesmo assim, uma das premissas do ultra-montano Pelayo, autor de um discurso arrasador, em relação à Espanha, não muito diverso do antiperonismo elitista e liberal que se colhia, por toda parte, na Argentina, depois de 1955. No epílogo da sua história, Pelayo concluía que “los esfuerzos de nuestras guerras civiles no prueban ciertamente falta de virilidad, en la raza”, guerras civis aliás cujos efeitos ainda sentiam-se disseminadamente naquela Buenos Aires da infância, coabitada por Maruja Mallo e Rafael Alberti; Maria Teresa León e Gómez de la Serna e cujo sotaque, sua respiração, eu detectava no ar suspirado de Margarida Xirgu ou Maria Casares (a esperpêntica *Divinas palabras* de Valle Inclán, assistida aos 14 anos no teatro San Martín). O futuro, a quem pertence? perguntava-se Pelayo, ainda em 1880. “No suelen venir dos siglos de oro sobre una misma nación; pero mientras sus elementos esenciales permanezcan los mismos por lo menos en las últimas esferas sociales; mientras sea capaz de creer, amar y esperar; mientras su espíritu no se aridezca de tal modo que rechace el rocío de los cielos; mientras guarde alguna memoria de lo antiguo y se contemple solidaria con las generaciones que la precedieron, aun puede esperarse su regeneración, aun puede esperarse que, juntas las almas por la caridad, tome a brillar para España la gloria del Señor y acudan las gentes a su lumbré, y los pueblos al resplandor de su Oriente”. Olé! Esperanças vãs, no entanto, como vi e vivi.

Como podemos ver o tempo? – pergunta-se, no entanto, Didi-Huberman, ao analisar o *Kriegsfibel* de Bertolt Brecht, em trabalho premiado em Madri, justamente, mais de um século depois, em 2008; e ele encontra uma resposta, como Foucault, como Deleuze aliás, em desdobrar as discontinuidades do tempo e submeter essas imagens à estranheza. A criança Raul ainda é argila mole em que as instituições do tempo (a sociedade disciplinar; a biblioteca socialista; o crítico hipercatólico; o poeta assassinado; o bibliotecário vigilante; os exilados sem rumo certo; a erudição buscada, mas, ao mesmo tempo, minada, condenada) vão deixando suas marcas. O jovem sente-se detentor de uma memória épica, a mesma, aliás, que transforma a escrita, de Proust aos surrealistas, em infinitos processos de rememoração, que afetam o leitor de maneira intermitente (a teoria do leitor salteado de Macedonio Fernández), como portador que é da atenção flutuante e enriquecida, apesar da pobreza de experiência se alastrando cada vez mais. É a memória intermitente que evoca movimentos dissipados, ilumina a coerência intrínseca de determinados conjuntos, mas principalmente, as fraturas e antagonismos, não raro, irracionais, ou fracamente ajustados, que pautam a vida simbólica, sem hierarquizar, no entanto, entre obras primas e fragmentos depauperados por fobias ou rechaços. De simples estratégia de um vencido, a memória vai se tornando um instrumento de descobertas. Portanto, de saber. Portanto, de poder.

Como sabemos, a noção de pulsão de morte provoca um sismo na teoria pulsional freudiana, até então sustentada pelos princípios de prazer e desprazer. A vertigem diante dessa força *daimoníaca*, disjuntiva, é tão atrativa que leva Freud a assumir o fracasso em descrevê-la, entregando-se ao movimento disparado não só pelo enigma da compulsão à repetição quanto pela incidência da especulação e da mitologia. Daí, não raro vemos os *rodeios para a morte* freudianos derivando em direção às *circulações pulsionais* nomeadas por Lacan, quando a *Trieb* se satisfaz errando o alvo, à maneira do trovador cortês que goza do seu próprio canto conforme torna mais vago seu elogio à dama, num paroxismo da imaginação. Nesse sentido, toda uma outra leitura parece se travar quando se consideram as inflexões da pulsão e de seu caráter não representável e incessante no gesto criativo. Seria possível pensar que o pensamento que você elabora de uma *ruptura imanente*, mobilizado e a mobilizar figuras como a do *acéphale* (Bataille) e a do antropófago (Oswald de Andrade), de alguma forma, faz eco e atualiza essa predominância da pulsão de morte?

Como na alegoria de Zêuxis e Parrásio, uma coisa é o espelho e outra, a obra. O espelho insere-se no mundo da visão; a obra, pelo contrário, no espaço da perspectiva e do olhar. Se a obra moderna é potencialização ou abismo da descrição (o caso emblemático: *Las Meninas*), ela é, por isso mesmo, apenas uma tela em que se lê o mundo. De Velázquez ou Cervantes em diante, a leitura cria uma situação escópica deslocada: o sujeito está expulso, borrado ou apagado do campo de visão. E esta coda ou voluta entre quadro e espectador, entre texto e leitor, nada mais é do que uma “subversão do sujeito”. Não se trata já, portanto, de buscar a interpretação, nem a classificação, psicológica ou não, de “pontos de vista”, mas de detectar esse “Real” que não se deixa fisgar. Afinal, “o nada é uma faca sem lâmina, da qual se tirou o cabo...”. Tal como as lacerações de Lucio Fontana, que criam um outro “Conceito espacial”. Em suma, aletria contra hermenêutica.

Por outro lado, porém, só há interpretação quando há Lei. No mundo contemporâneo, a Lei se pulverizou, dispersou, disseminou. Caiu. Como avaliar então nossa aletria? Um século atrás, partindo da hipótese de o capitalismo ser um mero parasita do cristianismo, Walter Benjamin observava, entretanto, que o mundo do capital, tendo sua própria estrutura, não pôde, contudo, aderir à formação religiosa do anfitrião e acabou deslocando-o. O capital já não se mostrava parasitário e simplesmente reprodutor com relação à culpa (*Schuld*), o que, em última análise, significava que a própria religião conotava um atraso ou demora, uma falta enfim, em relação à dívida (*Schuld*). Não absolutório, embora culpabilizante, o capital consolidara-se como um estado de desespero e destruição do ser. A consequente desmaterialização do dinheiro, inicialmente com cartões de débito ou crédito (mais estimados do que as próprias cédulas) e, a seguir, com o dinheiro virtual, pauta, a rigor, nossa época, em que a subjetividade é apenas o canal residual por onde circula esse capital, enquanto cresce e prolifera uma megafusão das criptomoedas e investe-se no desenvolvimento de tecnologias para reproduzir alegremente o dinheiro, sob forma inconsequente e lúdica. O corolário trágico já não é a banalidade do mal, diagnosticada por Hannah Arendt, mas o mal da banalidade desse mundo-cassino de que “Trump-Gaza” é sua expressão mais abjeta. A mesma Arendt tem um poema, “Cansaço”, que, na versão de Daniel

Arelli, vem a calhar: “Crepúsculo lento – / um leve lamento / canta ainda o melro / que eu reinvento. / Paredes sombrias / enfim vão ao chão / de novo se aliam / minhas duas mãos. / O que eu amava / não posso tocar / e o que me rodeia / não posso deixar. / Crepúsculo vem / e tudo decai. / Nada me detém – / vida que vai.”

Ainda pelos corredores do grande labirinto invisível da repetição, sua insistência na assinatura de Maurice Blanchot no pensamento de Agamben e de Foucault, sobretudo no que diz respeito ao vínculo entre a linguagem e a morte como origem e destino da ilegibilidade e sua força de rasura, dá a pensar se a arquivologia performada em sua obra seria um método que sustenta a assunção da pulsão de morte enquanto motriz, uma vez que busca atualizar em toda e cada leitura um retorno ao estado da Coisa anterior ao seu ciframento. Sendo este o caso, encontraríamos a condição do filólogo enquanto iletrado - tal como indica em *Como poesia, filologia* - na disposição do mesmo para o retorno à morte? Isto é, uma figura cujas operações estão antes atravessadas pela aleatoriedade de uma vontade de chance, de caráter destrutivo, do que por uma anamnese da tradição que, cá ou lá, buscou suturar o fundo ausente sobre o qual se ampara em ficções de totalidade? Ou melhor, tal iletrado compreende que a anamnese se desenha segundo o desvario das deformações da memória e se lança à ocasião de um esquecimento vivificante?

Não há conhecimento nem saber do Real; apenas verdade, em função de um encadeamento de leitura, um *acontecimento*. Nesse sentido a arquivologia não persegue a forma, mas o *páthos*. Com efeito, ela consiste numa *philia* em relação à linguagem e seus fenômenos correlatos (ecos, equívocos) de caráter ambivalente, tanto de aproximação, quanto de distanciamento. Qualquer significante, qualquer sentido, remete sempre a uma pergunta pela diferença, que é também linguagem, e isso expande a cadeia a tal ponto que o que define a linguagem já não é uma forma, mas uma metamorfose, sua traduzibilidade. Há nessa potência uma necessidade (dar a ler, comunicar), não menos importante aliás do que a própria impotência de autonomia, que podemos entender como um vetor em direção à montagem. Toda leitura é montagem e em toda montagem habita a *Farnähe*, a aproximação distante, a íntima distância, o *êxtimo*, que é o que, em última instância, correlaciona poesia e filologia. A poesia é *prima philologia* na mesma medida em que o verdadeiro filólogo age como um iletrado, operando um retorno da letra à ilegibilidade da qual provém a vida.

É sabido que Lacan se definia a si mesmo como um Góngora redivivo, mas nem sempre se marca o débito da psicanálise lacaniana com relação a Gracián, tão admirado por Murilo Mendes quanto lido e parafraseado por Lacan. Em *Heideggerianos* (2025) e em “A *intradução* de Dante (Rio-Paris, ida e volta)”, um ensaio incluído por Davi Pessoa em sua antologia *A traduzibilidade dos arquivos neolatinos* (2025), destaco a experiência arquivológica compartilhada por Michel Deguy, Godo Iommi, Barbara Cassin ou François Fédier, positivamente dessocializadora da poesia, ora pelo deslocamento cultural, ora pela inversão da imitação, não raro, através de procedimentos vindos das artes plásticas, geradores por sua vez de iteração ou semelhança paronomásticas, em detrimento da simbolização metafórica. Ora, essas experiências, contemporâneas dos *Écrits* de Lacan, nascem da tentativa de traduzir

Góngora ao francês, em 1966, imitando o gesto originário de relatinizar o espanhol. Por que Góngora? Porque ele afastou-se do literal em nome do litoral e, assim, atingiu o perímetro tangível, o *con-tato* com a linguagem, que lhe mostrou ser intraduzível apenas aquilo que, na verdade, nunca terminamos de (não) traduzir.

Assim como Nietzsche e Benjamin, a tomada de posição de seu pensamento suspende certos postulados elementares do campo filológico, e assim, herda o questionamento da atitude do filólogo. Que tal figura assuma a abertura virtualmente inesgotável da linguagem, faz tremer modelos hermenêuticos que sustentam a solidez da interpretação às custas de um expurgo do caráter fabular de toda e qualquer leitura – a rigor, fantasmático. Rente ao Real, a arqui-filologia insiste em um *leitmotiv* de corte lacaniano, enunciado na última lição do seminário 19 e registrado em *O aturdido*, a saber: *ouvir o que se diz e que permanece esquecido, atrás do que foi dito, naquilo que se ouve*. Mas se preferirmos, Oswald: *a gente escreve o que ouve, nunca o que houve*. Diante do texto tomado por um vivente cuja falta se oferece enquanto lugar para a chance de suplementação do ser ensaiada no evento da leitura, seria possível inferir que uma tal filologia opera no evento de entrada do Texto (Barthes) em função analítica? Se assim for, uma tal filologia trataria de um conceito de leitura afinado à escuta analítica? Talvez algo próximo do que nos diz Jean-Luc Nancy quando trata a escuta enquanto a operação elementar da filosofia, que dá ouvidos aos acontecimentos de verdade?

A culpa de tudo é de Duchamp! (mas há cúmplices, sem dúvida: Joyce, Mallarmé, Queneau, Beckett, Aira...). Quando Marcel inventa o oculismo de precisão não é possível ignorar que sua palavra de ordem; “Au-cul-isme!”, impõe um jogo signifiante de que Oswald de Andrade era contumaz praticante. É conhecida sua animadversão pelo poeta Jamil Almansur Haddad e a piada que provoca, elogiando José Lins do Rego (outro desafeto), por trazer luzes a uma terra onde “burros já há mil”. Depois de Lewis Carroll e Oscar Wilde, Oswald iguala amor e humor, ou fulmina o que houve com o que ouve, e assim questiona irreversivelmente a articulação entre ser e sentido. As palavras não remetem a outros objetos, mas a outras palavras e o repertório mais descabelado de todos é a enciclopédia, como a Da Costa, ou mesmo o dicionário, ou seja, o tesouro (*thesaurus*) dos significantes. Trata-se de uma associação, à primeira vista, sem fim para Duchamp; embora, para Lacan, talvez encontre um grau zero no *Nom-du-Père*, signifiante que remete a si próprio, porém, funciona também como limite intransponível (o não-do-pai). Mesmo assim, ele conseguiu, no fim da sua vida, um deslizamento crucial, de *letter* (letra) a *litter* (lixo), que lhe fez perseguir uma escritura sem efeitos retóricos capazes de concluir e estabilizar um sentido. Em *Liuraterre* (1971), o ensaio lacaniano sobre a *liveratura*, a escrita irrompe e rasga a linguagem, tentando nela resgatar algo perdido, extraviado, esquecido pela linguagem. A pulsão.

Tanto tempo após a emergência da arte antirretiniana, o paradigma do olhar parece voltar agora à discussão, depois de Leo Spitzer lendo Cervantes, sobretudo se consideramos a projeção entusiasmada a partir do pensamento do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro sobre o *perspectivismo ameríndio* e o caráter decisivo da visão para as relações entre homem e animal, e, de forma geral, para o imaginário de certos povos originários. O que não deixa de ser curioso, em relação a esse enigma visual multinaturalista, também emergente de conflitos pulsionais, é o modo como parece avançar do jogo especular do relativismo para uma cena em que o regime ótico participa tanto de uma disputa de forças quanto de uma experiência vertiginosa, alucinatória, para não dizer sintomática com Georges Didi-Huberman. Considerando, portanto, as diferentes inflexões na obra daqueles que, por aqui, se deixaram ser olhados por esse enigma do visual, como você pensa, hoje, a incidência desse *inconsciente óptico*, entre visão e previsão, pulsão parcial e de autoconservação, crítica retrospectiva e limiar perspectivo? Em um corpo social cada vez mais eivado por uma vigilância ubíqua, a descida aos inferos do aparente – uma descida que faz do insignificante, do rastro ou o do resíduo uma insistente meta pulsional capaz de deslocar posições - ainda te aparenta uma saída alvissareira à máquina biopolítica?

A título ilustrativo, me detenho num caso. Como avaliar, por exemplo, a artista Dora Maar? Até bem pouco tempo atrás, a fotógrafa era apenas “a amante de Picasso que documentou o *Guernica*” ou “a modelo de *Tête de Femme n° 3* ou *Dora e o Minotauro*”. Mas se, pelo contrário, parto de uma das suas fotografias, por exemplo, “Villa à vendre” (1936), feita quando ela começa sua *liaison* com Picasso e que é imagem de uma casa desabitada e, à sua frente, um corpo nu de mulher, cuja cabeça surge oculta pela sombra, toda uma série de significantes se precipitam. Joseph Markovich, pai de Dora, foi um arquiteto croata, casado com uma francesa, Mademoiselle Voisin, que em 1910 levou a família, incluindo a pequena Dora, a Buenos Aires, onde demoraram quase vinte anos. Na cidade, Markovich construiu vários edifícios de fôlego, alguns deles para seu compatriota Nicolás Mihanovich, tais como a sede de sua companhia de barcos (rua 25 de maio, 195), barcos que sulcavam, dominantes, o rio da Prata, e até mesmo um grande empreendimento, em Colônia do Sacramento, que incluía uma praça de touros, o “Real de San Carlos”, onde se celebravam corridas proibidas na Argentina (pensemos nos massacres europeus então plasmados pela tauromaquia de Picasso ou Masson). Os Markovich moraram desde o início numa casa em Belgrano, avenida Juramento 1991, apenas a 100 m. da *villa* do mecenas Mihanovich. Um dos (poucos) textos de Dora, antes de abandonar a Argentina, foi um artigo para *La Nación* sobre a decoração das casas modernas como resultado de longo esforço artístico. Ora, e sem me alongar mais em outros detalhes, o que lemos nessa foto de Dora Maar? Vemos as muitas casas que os emigrantes ocuparam em sua fase argentina, sempre próximas, embora separadas (afinal eram apenas *voisins*), das *villas* dos bem-sucedidos, nelas deixando esse espectro acéfalo que se conecta, inicialmente, com as preocupações de Georges Bataille (com quem Dora manteve uma relação em Tossa, em 1933). Basta lembrar as *Reminiscências*: “A ideia de arrancar um olho não fora uma invenção livre, mas a transposição, para um personagem inventado, de um ferimento preciso recebido por um homem real, sob meus olhos (durante o único acidente mortal a que eu assisti). Assim, as duas imagens mais

fortes que marcaram minha memória, ressurgiram, irreconhecíveis, no momento em que eu procurara a maior das obscenidades”. Membro ativo do grupo de extrema esquerda *Contre-attaque*, a fotógrafa Dora, cujo espectro insinua-se já na *História do olho*, dividiu ateliê com o húngaro Brassai, algumas de cujas oníricas fotografias, como “Statue du maréchal Ney dans le brouillard” (1932) ou mesmo “Paris vu de Notre-Dame” (1934), estampadas na revista *Minotaure*, retornam, de algum modo, em “Villa à vendre”. Como resume Roland Barthes, se *História do olho*, “c’est vraiment l’histoire d’un objet”, *Villa à vendre* não o é menos. É a história de um fracasso dispendioso, um *bill* ou uma vida “à vendre”, ainda mais quando lembramos que, simultaneamente, Dora encontrava-se explorando uma fotomontagem, *Les yeux*, onde, invertendo Hoffmann, espalhava olhos pela areia. A fotógrafa, irrecusavelmente, passou por uma traumática queda do Nome-do-pai, se entendemos que seu próprio nome, Theodora, aos efeitos de se tornar artista, foi mutilado como Dora. Perdeu “a parte de Deus”. (Sintoma do santo homem: ao morrer, Dora Maar deixa seus pertences ao pai, morto trinta anos antes). Não surpreendem, então, seus surtos psicóticos, no fim da guerra, ao ser abandonada por Picasso, que levaram-na a uma internação, determinada por Lacan, na casa de saúde Jeanne d’Arc, em Saint-Mandé (muito antes, em Buenos Aires, Dora frequentara Falconetti, a intérprete da personagem, no filme de Dreyer, em 1928). Em conclusão: a artista Dora Maar “não se vê” lendo-a com uma simples teoria do eu autônomo. Só um olhar lançado à relação sujeito-objeto nos dá a ver esse ser esquivo, Dora Markevich Voisin, e toda sua potencialidade de contra-ataque. Uma outra leitura do surrealismo deriva desse gesto.

Desde *Maria com Marcel*, o trabalho que desenvolve entre estética e an-estética, o artista e o anartista, torna inquietante o que até então era familiar ao campo do juízo, ancorado na sensibilidade como uma morfologia a serviço das formas ideais, dos limites e da referencialidade. No esforço de perceber a obra como efeito de um encontro com o corpo e o mundo, logo, de seu não-encontro, de sua falta ou atraso [*rétard*] ao olhar [*regard*], senão de choque [*Chockerlebnis*] e de inoperância [*désœuvrement*], algumas implicações dessa incorporação da definição lacaniana de encontro faltante com o Real parecem se estender à problemática da autonomia da arte. Como se reconfigura o vínculo entre arte e vida a partir dessa impossibilidade tanto fenomenológica quanto de formalização?

Ao desvincularmos os fins individuais dos fins últimos, não raro, nossas ações acabam neutralizadas pela inoperância, o pensamento pelo impensável e as representações por uma sorte de co-presença de sentido e *nonsense*, de tal sorte que toda verdade torna-se fluida, desajustada, inverificável, deslocada. É algo exclusivo do paradigma escópico? Duvido. Em sua última exposição, “En el aire conmovido” (Museu Reina Sofia, 2025), Georges Didi-Huberman parte da premissa de que não é o olho que vê a cor. Há uma vibração mista que procura nosso olho, e ela é apenas uma arma em direção ao desconhecido. Já fomos imagem, mancha; mas essa cor originária foi, aos poucos, sendo lavada pelas lágrimas. Trata-se agora de recuperar esse afeto. Ler, afinal, é uma anamnese afetiva. É claro que, para tanto, Didi-Huberman precisa se discriminar de críticos como Hal Foster, por exemplo, cujo retorno do Real é quase um retorno do realismo. Foster, com efeito, acredita que todo afeto inscreve-se, sob

o neoliberalismo, em “emocionalidades implantadas”, algo pior ainda do que uma simples reificação. O raciocínio conota não só a sobrevivência do axioma de que as emoções são meros reflexos corpóreos, desprovidos de toda racionalidade, mas também a convicção de que as emoções não passam de próteses de sensibilidade, postiças, quando não falsas. Detecta-se, nessa condenação da *aisthesis*, uma lei do mercado mediático, mas também do acadêmico-universitário: as emoções são meras *coisas* implantadas. Didi-Huberman, pelo contrário, avalia essa condenação como um típico traço da cultura do narcisismo (Christopher Lasch): uma tela, um espelho privado (uma *psyché*), mas também uma vitrine (um *ethos*). Todos eles, na sociedade do espetáculo. Contra esses pressupostos, que condenam toda esfera sensível por se encontrar sujeita a fetichismos e intercâmbios capitalistas que colonizam o outro, Didi-Huberman pensa que o neoliberalismo produz de fato subjetividades, mas que elas são premidas, tanto quanto possível, a se separarem de toda emoção. Valoriza-se a depuração formalista. Um dos elogios, por sinal mais recorrentes, colhidos na mídia acerca de *Ainda estou aqui* é que era um filme limpo, desprovido de cenas chocantes, de tortura. Ou seja, uma obra de emoções controladas, filtradas. Mas, não é precisamente essa emoção fora de lugar, desgarrada, reprimida, emudecida ao longo de décadas a que nos permite ver a antropologia política de nossa época? Somos seres dilacerados, de fato, mas não por isso impertinentes, fora-de-lugar, impossibilitados de decidir. Somos dilacerados porque nos recusamos a nos sentirmos fora-de-lugar e porque ainda desejamos, isto é, desejamos algo que, intuímos, não é bem aquilo de que gostaríamos, assim como muitas vezes aceitamos valores que, no fundo, questionamos. Eis a cisão, que é sempre uma tensão afetiva, um estado doloroso, pungente. Para elaborá-los, somos levados a ouvir de novo, ouvir como se fosse a primeira vez, os mesmos textos, Benjamin, Arendt, Adorno, Horkheimer, Derrida, Badiou, Agamben, Nancy, Freud, Lacan, mas também Benjamin Buchloh, Peter Osborne, Fabián Ludueña, Ztulfark, Borisonik... É sintomático, a meu ver, que assim como Didi-Huberman armou essa sua atual exposição a partir do conceito (García Lorca) de *duende*, como gênio, espírito, *daimon*, o mesmo museu programou, paralelamente, uma segunda exposição, que também extraia seu sentido da literatura. Desta vez, era algo do grotesco que Valle Inclán denominou *esperpento* e que os curadores (Pablo Allepuz, Rafael García, Germán Labrador, Beatriz Martínez, José A. Sánchez, Teresa Velázquez) souberam ativar, “mover com” (e é esse o sentido do adjetivo *emotivo*) para encontrarem um sentido na cultura local, não necessariamente assimilável à ubíqua ordem ultraliberal, mas também, *contrario sensu*, para lerem a cena global como um grotesco pós-fascista.

A arte latino-americana, fundamentalmente barroca, por fazer a forma diferir nela mesma – *diferimento* vanguardista entre a matéria colonial e os rituais ameríndios de fusão, montagem, performatividade –, alimentou-se dialeticamente e muito do que podemos chamar, entre outros nomes, de transculturação. Claro que tal paroxismo não foi projetado e recebido sem resistência e tampouco refletido sem tensão, como testemunha a herança warburguiana de Héctor Ciochini e Fabián Ludueña Romandini. As leituras que propõe de Vicente Huidobro, Lezama Lima e Maria Martins, ou mesmo de artistas estrangeiros com passagens fecundas e discretas pelo Brasil, como Jacques Lipchitz, nos parecem indicar a potência desses conflitos, coexistências e ne-

gações entre mundos. E a arte contemporânea, como se posiciona ou se configura diante dessas aporias? Haveria um lugar onde se observa a máquina mitológica ainda a fazer colidir formas de vida? Ou o que predomina é mesmo uma sociedade pós-fundacional, a supor o fim dos conflitos?

Muito embora a modernidade se alimente do agonismo, não deixa de haver conflitos na arte contemporânea. Todas as sociedades ocidentais prosperam graças a formas agonistas de conflito, até mesmo os regimes pospolíticos de hoje em dia, em que o agonismo é cada vez mais subordinado a um consenso dominante, em função da democracia estar muito estendida, embora com baixíssima intensidade. Nem por isso, todavia, o conflito desaparece completamente; ao contrário, ele pode até retornar, em formas ainda mais virulentas. Daí a importância de preservar a possibilidade do antagonismo, a velha separação entre nós e eles, os amigos e os inimigos, que é a própria lógica de desenvolvimento das vanguardas, em seu intuito de dividir o público. Não obstante, o antagonismo contemporâneo, embora trabalhe com a oposição amigo/ inimigo, torna o espaço simbólico menos homogêneo, mais aberto a múltiplas leituras, cujas avaliações, mesmo não compartilhadas, são plenamente legítimas. Resta, porém, uma questão: todas as avaliações são igualmente legítimas? Posso aceitar como válida a decisão de fechar uma biblioteca pública e ali instalar um parque privado de diversões? A opinião do genocida vale tanto quanto a do democrata? É possível dialogar com um negacionista? Não raro, encontramos com grosseiras idealizações da *República*, que caminham *pari passu* com a recusa a questionar traços evidentes de colonialismo. Então, se nem todo adversário é legítimo, há algo muito mais radical do que a mera relação amigo/inimigo e é que o antagonismo, enquanto valor ontológico do viver em comunidade, pauta, em última instância, a condição de possibilidade de *toda* ação política e não pode ser, portanto, o simples produto dela. Em outras palavras, não somos, enquanto agentes políticos, produtores, por pura e espontânea vontade, de uma situação conflitiva. Somos, ao contrário, por ela produzidos, como efeito do antagonismo, que nos antecede. É, portanto, só nesse momento, precisamente, que se instaura a esfera pública, tecida com as práticas corriqueiras das instituições sociais. Não havendo antagonismo, não há, a rigor, espaço para a arte. Daí que o avanço da ultradireita, para além de censuras ou bloqueios pontuais, compromete, por sua lógica, a existência da própria arte, na medida em que a transformação das obras em ativos financeiros estimula fórmulas algorítmicas de predição dos mercados, mais insidiosas até do que os próprios aparelhos ideológicos althusserianos. Dado que a ultradireita e o islamismo vieram ocupar a vacância das utopias, como Enzo Traverso propõe em *As novas caras do fascismo*, talvez um ideal a ser alcançado não seja, exatamente, o da *transculturização*, de Rama ou Candido, que propunha um particularismo universal eurocêntrico, mas um universalismo singular e específico, localizado, embora também deslocado, que reinstala, no cerne do “universal”, o conflito irreduzível com o excluído, denuncia a violenta negação da alteridade intrínseca e rejeita os apelos simplórios e binários do identitarismo. Nem todo traço é resto inútil de vigilância. E a autêntica criação derivará sempre dos dejetos. Um futuro cineasta, que se especializaria na montagem de tempos descontínuos, copiou, ainda adolescente, em plena guerra fria, guerra da Argélia, *O cemitério marinho*, “avec des colorriages de Jeanluc (sic) Godard”: “Templo do Templo, que um suspiro exprime, / Subo

a este ponto puro e me acostumo, / Todo envolto por meu olhar marinho. / E como aos deuses dádiva suprema, / O esplendor solar sereno esparze / Na altitude um desprezo soberano”.

Por fim: em nosso tempo encarnado na rede cosmopolita de metrópoles e plataformas virtuais, estamos às beiras de uma desorientação cósmica uma vez postos diante do império dos signos. Como sintoma desta condição, na linguística e na filosofia ergueram-se programas orientados por um ideal comunicativo, seja com Habermas ou com Chomsky, cuja aposta em uma exigência da clareza que tenta submeter Hermes a um reino luminoso remete ao horror obnubilante dos holofotes de Albert Speer. Como sabemos, sua obra bebe em tradições que suspeitam das evidências do sentido, apostando antes na eficácia simbólica do que falta ao sentido, ou do que escapa à sua evidência. Programa que segue o espírito dos surrealistas e talvez se cristalize em uma passagem de Benjamin de *Onirokitsch*: “Quanto mais verdadeiramente sabe falar um homem, tanto mais felizmente mal se o entende.” Isto posto, gostaríamos de saber: quais te parecem os riscos contemporâneos de uma aposta nas evidências do sentido, da pesquisa ao laço social, mas também em certas expressões do mundo da arte?

Creio que o negacionismo implantado pela pandemia complementou-se com um niilismo de longo alento, que vinha sendo incubado, não obstante, há muito, pelo neoliberalismo. Assim, os antagonismos modernos (capital / trabalho; centro / periferia), ora substituídos, tal como mostrou Maurizio Lazzarato, por um endividamento coletivo em série, tornam-se uma força que arrasa todo cenário conhecido. Nesse novo estágio, aliados de longa data, como a Europa, redefinem-se, aos olhos do Império, como súbitos adversários; detentores de matérias primas, ora avaliadas como uma espécie de reserva estratégica, são forçados a abdicar de sua soberania para sobreviverem. De modo que o capital acaba por remeter a si próprio, na construção de valor, e precipita, assim, um mundo de sociedades e sujeitos endividados. Não há exterior. Quando o vínculo mais abstrato que mantém os laços sociais, o dinheiro, perde valor específico, só a violência funciona como árbitro dos diferendos. É difícil, nesse cenário, pensar uma Universidade criativa ou uma esfera da arte relativamente autônoma ou questionadora porque o clima apocalíptico de época acaba por obturar a elaboração de relatos emancipatórios de futuro. Mesmo assim, apelando a uma disponibilidade que reativa verdades em mundos completamente heterogêneos em relação àqueles que as criaram, Walter Benjamin resgata as *Contemplações* de Victor Hugo, em suas *Passagens*: “Espreitamos ruídos nesses vazios fúnebres; / Escutamos a respiração, errando nas trevas, / Fazendo tremer a escuridão; / E por momentos, perdidos nas noites insondáveis, / Vemos iluminar-se com suas luzes terríveis / A vidraça da eternidade.” O nosso trabalho (somos *passadores*) consiste em facilitar essas migrações.

O DESEJO DE PSICANÁLISE: EXERCÍCIOS DE PENSAMENTO LACANIANO, DE GABRIEL TUPINAMBÁ

OVERCOMING IDEOLOGY: REVIEW OF O DESEJO DE PSICANÁLISE: EXERCÍCIOS DE PENSAMENTO LACANIANO, BY GABRIEL TUPINAMBÁ

João Gabriel Ribeiro Passos

Universidade Federal de Ouro Preto

joaogabrielribeiropassos@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8855-6235>

Rodrigo Corrêa Martins Machado

Universidade Federal de Ouro Preto

rodrigo.machado@ufop.edu.br

<https://orcid.org/0000-0001-7269-1996>

RESUMO: A presente resenha tem como objetivo apresentar alguns dos eixos nodais a estruturar o livro *O desejo de psicanálise: exercícios de pensamento lacaniano*, de Gabriel Tupinambá, bem como apontar sua pertinência tanto teórico como prática no que tange os desafios da clínica psicanalítica contemporânea. Para tal, irá se valer do exame detido de algumas das categorias fundamentais tanto construídas como rediscutidas no trabalho – a ideia de uma ideologia lacaniana e a economia política da clínica –, aliados a apresentação de alguns antecedentes e filiações teóricas. A conclusão, em suma, é de que o trabalho representa tanto a confluência dos esforços de analistas, analisandos e mesmo entusiastas da psicanálise para uma experiência outra da clínica.

PALAVRAS-CHAVE: Psicanálise; Jacques Lacan; Significante.

ABSTRACT: This review aims to present some of the key axes structuring the book *O desejo de psicanálise: exercícios de pensamento lacaniano* by Gabriel Tupinambá, as well as to highlight its theoretical and practical relevance regarding the challenges of contemporary psychoanalytic practice. To this end, it will carefully examine some of the fundamental categories both constructed and revisited in the work – such as the notion of a Lacanian ideology and the political economy of the clinic – alongside an overview of certain antecedents and theoretical affiliations. The conclusion, in short, is that the work represents a convergence of efforts by analysts, analysands, and even psychoanalysis enthusiasts toward a different experience of the clinic.

KEYWORDS: Psychoanalysis; Jacques Lacan; Significant.

Numa das primeiras das muitas atividades publicitárias deste livro que, enfim, chega ao público brasileiro, o intelectual público e psicanalista Christian Dunker nomeou *O desejo de psicanálise* como “a verdadeira e nova psicanálise do Brasil”.¹ Igualmente, o controverso filósofo esloveno Slavoj Žižek

¹ Publicação no perfil do Instagram da editora Boitempo, 17 de outubro de 2024. Disponível em: < https://www.instagram.com/p/DBPdFFBpahA/?utm_source=ig_web_button_share_sheet&igsh=MzRlODBiNWFlZA== >. Acesso em: 20 fev. 2025.

não poupou elogios: escreveu sem meias palavras que “o livro de Tupinambá deve ser lido por todo mundo que... Bom, por quase todo mundo que conheço” (Žižek, 2024, p. 22). Alguns poderiam supor de antemão que o entusiasmo destas duas figuras tão capitais para a popularização e qualificação do debate psicanalítico no mundo, neste caso, nada mais seria do que ossos do ofício ou formalidades profissionais e acadêmicas, afinal, de um autor citado nomeadamente como bibliografia do livro e de outro, igualmente citado, que fora também orientador de Gabriel Tupinambá. Contudo, uma leitura cerrada e atenta deste livro prova que a euforia de ambos é não só honesta, como profundamente verdadeira e temperada por uma longa e lúcida crítica quanto aos atuais limites da clínica psicanalítica contemporânea em sua matriz lacaniana.

Pois algo que, de antemão, é necessário se pontuar é que a originalidade e ineditismo do livro não implicam, necessariamente, vanguardia. Ao contrário, é justamente a afirmação, repetidas vezes assumida publicamente por Gabriel Tupinambá, de que seu livro se propõe a ser muito mais como um estímulo adicional à continuação do debate – que já fora alavancado por figuras como Carolina Besoain Arrau, Raluca Soreanu e Ana Minozzo – do que uma introdução à psicanálise lacaniana ou um trabalho puramente teórico e fechado em si mesmo, que lhe garantem, precisamente, maior vitalidade e rigor. Se trata de uma “mensagem na garrafa” atirada ao mar dos fóruns e congressos lacanianos, uma busca deliberada por interlocutores com as mesmas angústias quanto à posição política da psicanálise na contemporaneidade, a saber, quando ela aparece mais como uma antessala confortável para o capitalismo liberal do que como uma clínica crítica e radical.

Esta postura é indiciária de um certo tipo de intelectual público que talvez esteja em vias de extinção: aquele que entende o quanto a organização política interfere *diretamente* nos modos de pensar dos sujeitos, ou, em outras palavras, o quanto se organizar coletivamente *estimula* e *oxigena* o pensamento, o quanto a organização – quer seja em sindicatos, revistas, células, partidos ou coletivos – com todos as suas dificuldades – inerentes à mediação de interesses e vidas diversas sob uma mesma bandeira –, impõe sempre a necessidade de proposições criativas para, parafraseando Marx, dar cada passo do movimento real à obliterar uma dúzia de programas. Um gesto tal que contribui “para o deslocamento do foco dado à politização dos *conceitos* da psicanálise para a politização *dos analistas* enquanto pessoas atentas às condições materiais e formais de sua prática” (Tupinambá, 2024, p. 273, grifos no original).

Não por acaso, o livro se inicia com duas grandes anedotas: a famosa resposta de Lacan aos jovens militantes franceses durante seu seminário em Vincennes na altura de dezembro de 1969 – “a aspiração revolucionária só tem uma chance, a de culminar, sempre, no discurso do mestre. Isso é o que a experiência provou. É ao que vocês aspiram como revolucionários, a um mestre. Vocês o terão” (Lacan, 1992, p. 196) – e a intervenção de Louis Althusser, dez anos depois, na ocasião da dissolução da Escola Freudiana de Paris. O segundo caso particularmente nos interessa por demonstrar um certo *éthos* dos analistas lacanianos: é o estopim para todo o livro operar o debate conceitual e histórico da psicanálise no que tange sua organização institucional. Como se sabe, em março de 1980 houve a fatídica reunião da escola para se debater a dissolução ou não da organização, e Althusser, já há muito tempo implicado na psicanálise, no freudomarxismo e no estruturalismo, decide assisti-la. Para sua frustração, o que ele se depara não é com uma assembleia política, uma reunião sindical ou uma ágora

crítica, ao contrário, encontra uma série de analistas acusando Jacques Lacan de operar um ato analítico *in loco*, ato este que só poderia ser devidamente compreendido, por natureza, pela via da análise. Althusser intervê e denuncia a postura destes: o que lhe surpreende é o fato de os psicanalistas sequer cogitarem as consequências da dissolução da escola em seus termos *políticos*. O que seria da massa dos analisandos frente a este evento? O que seria de suas famílias diante desta ruptura? As origens dessa cisão eram verdadeiramente teóricas ou eram então organizativas? Quais implicações jurídicas o fim da instituição geraria? Nada disto estava sujeito à discussão, muito mais produtivo para seus membros era tratar o gesto dissolutivo de Lacan como uma relação transferencial mal resolvida. Tudo se baseava numa “convicção ampla e constantemente evocada, invocada, desenvolvida e aumentada, a saber: *uma convicção de que o que estava acontecendo na reunião fazia parte da análise*” (Althusser, 1996, p. 133, tradução nossa).

Ou seja, a projeção, para o divã, de empecilhos que acometem diariamente, cotidianamente, qualquer atividade profissional organizada. Este acontecimento burlesco nos parece um dos pivôs a incendiar o trabalho de Tupinambá, que tenta reconhecer não os elementos extraordinários que diferenciam a psicanálise de todos os outros campos, mas justamente os anódinos que a *assemelham* a todos os outros. Há, pois, um claro veio althusseriano nesta investida. Não podemos nos furtar de lembrar que o comunista francês encerra seu emblemático *Freud e Lacan* questionando:

[...] em que medida as origens históricas, e as condições econômico-sociais do exercício da Psicanálise repercutem na teoria e na técnica analítica? Em que medida, sobretudo, pois esse é efetivamente o estado dos fatos, o silêncio teórico dos psicanalistas sobre esses problemas, o recalamento teórico de que são vítimas esses problemas no mundo analítico afetam tanto a teoria quanto a técnica analítica em seu próprio conteúdo? (Althusser, 1985, p. 70).

Não seria nenhum exagero dizer que Gabriel Tupinambá leva tais dúvidas às suas últimas consequências. Estamos diante, pois, da investigação de certos pressupostos implicados na psicoterapia lacaniana que ou são aceitos impunemente ou são escamoteados. As razões de posturas dessa natureza podem ser condensadas naquilo que Tupinambá chamará de *ideologia lacaniana*. O argumento central é um tanto quanto límpido: Lacan postula de forma ímpar e importante que “o inconsciente é, em seu fundo, estruturado, tramado, encadeado, tecido de linguagem” (Lacan, 1985, p. 139), uma formulação diretamente tributária da linguística saussureana com todas as suas consequências teóricas — a arbitrariedade do signo, sua bipartição entre significado e significante, a decomposição da língua em morfemas, sintagmas, fonemas e outras unidades, a distinção entre *langue* e *parole*.

Progressivamente, a veia linguística de Lacan alcançará seus discípulos mais diletos, como Jacques Alain-Miller — que publica o clássico *Sutura (elementos de uma lógica do significante)*, em 1964, incorporando agora o logicismo matemático de Gottlob Frege — e Alain Badiou. Se, por um lado, a admissão desses predicados consegue explicar inúmeros fenômenos observáveis no *setting* analítico e permite o diagnóstico e intervenção do analista frente ao sofrimento psíquico do paciente, por outro, ele pode gerar consequências nefastas que a cristalizam não como ciência ou teoria, mas como pura e sublime ideologia: a generalização de uma tese para fora de seu próprio campo de domínio. A lógica do

significante, ao menos nos termos millerianos iniciais, tratava da restauração de indícios dispersos dos seminários e escritos lacanianos que, no seu entender, fundamentavam uma lógica geral cuja formalização abarcaria todos os campos do conhecimento – se traduzia, pois, como um projeto epistemológico conectivo da psicanálise, mas que, em si, não dizia respeito à psicanálise em si.

O que ocorre é que as conclusões desta formulação irão desencadear não numa perspectiva *regional* da psicanálise – por assim dizer, a função e campo da fala e da linguagem *em* psicanálise – mas um olhar *geral* que substitui as associações conexas entre campos pela expansão teórica, virtualmente infinita, contra todas as outras – retomando a paráfrase, a função e campo da fala e da linguagem *pela* psicanálise. E é neste momento que todo o aparentemente estável discurso laciano desmorona e um cálculo nefando dá lugar ao rigor teórico: “quando a equação [...] é elevada, para além do domínio analítico do qual ela é própria, a uma matriz ontológica irrestrita, esse processo de generalização deve ser chamado por seu verdadeiro nome: *ideologia*” (Tupinambá, 2024, p.59).

O predicado central a estruturar o livro – ou ao menos sua primeira metade – é justamente o processo canibal, embora simultaneamente antiantropófago – ou seja, enquanto um ser que deglute outros saberes sem se ocupar de propriamente incorporar suas forças vitais –, que permeia a psicanálise laciana contemporânea. Isto é, a forma como a extrapolação irrestrita do conceito de significante, que passa da ocasião do *setting* analítico para todo o mundo, passa a autorizar a psicanálise a legislar e intervir sobre todos os outros domínios, ciências e atividades da realidade – que, afinal, é permeada intrinsecamente do simbólico e do linguístico. Não que a psicanálise não seja um contributo a uma experiência política emancipatória e crítica. Ela o é, mas só pode o ser, contudo, na exata medida em que assume o quanto de sua realização pressupõe uma forma social distinta, o quanto da sua verdade só pode se realizar numa configuração econômica diferente; como, nos limites da sociedade onde a riqueza eclode como uma vasta galeria de mercadorias, sua atuação se restringe. Os mundos por vir que a psicanálise sempre sonhou, apregoaram sempre que “ilusão seria imaginar que aquilo que a ciência não nos pode dar, podemos conseguir em outro lugar” (Freud, 2012, p. 133). Se agarrar a tais ilusões não seria outra coisa que não ideologia. Este mundo não só não chegou como, paradoxalmente, inverteu sua posição principia: a própria psicanálise se tornou este *outro* indeterminado onde podemos conseguir *tudo*, todas as explicações, todos os nexos, todas as consequências.

A ideologia laciana não só permitiria esta intervenção indiscriminada da psicanálise noutros campos como, e mais perigoso ainda, blindaria ela mesma de pesquisas teórico-clínicas futuras, criativas e inéditas. No fim, a teoria se encastela e passa a operar num circuito fechado onde todas as respostas sobre a subjetividade, a sexualidade e o sofrimento psíquico, por exemplo, já estão dadas e a função do analista é sempre recorrer ao *retorno* de Freud e Lacan. Não por acaso, os maiores artífices da ideologia laciana, isto é, os membros diretivos da Associação Mundial de Psicanálise, não possuem outra atitude com a escola eslovena – Močnik, Žižek, Dolar e Zupančič – e com Alain Badiou, por exemplo, do que a suspeita ou, em muitos casos, a difamação. Não por acaso, Jacques-Alain Miller, o organizador e detentor do espólio, diante da intempestiva conferência kálfica de Paul Preciado, só pode chamar o filósofo espanhol de “coqueluche das mídias *woke*” (Miller, 2021, p. 5) e criticar detalhes técnicos como a excedência do tempo estipulado e outros aspectos acessórios, enquanto dissimula sua suposta

preocupação com uma “crise *trans*”. Não por acaso, Roudinesco tem de, em o *Eu soberano*, operar uma crítica anedótica de Spivak, Butler e Homi Bhaba e se confrontar com o que ela chama de “deriva identitária” – essencialmente, qualquer teoria que não mascare seus claros compromissos de classe, gênero e raça.

Enquanto a ideologia lacaniana e a mais recente teoria psicanalítica internacional em seus representantes e diferentes profetas fica às voltas de criticar todas as teorias externas, contudo, permanece suspenso no interior de seu campo, por exemplo, um conceito suficiente de corpo, uma ideia de gênero para além do semblante ou uma reação aos postulados da teoria neuropsicanalítica. A ideologia, portanto, tem um efeito retardatário ao avanço da teoria: professando uma espécie de impermeabilidade da psicanálise lacaniana às condições sociais contemporâneas – como se as assumidas metamorfoses nos processos de identificação, dinâmica de valorização do valor e estrutura do Estado *não* informassem e exigissem reformulações ou apêndices à teoria –, não se ocupando de observar a materialidade da vida e do ofício de analistas e analisandos, tudo o que resta é continuar alardeando que a psicanálise é “inerentemente subversiva” enquanto, paradoxalmente, seus maiores expoentes são conservadores e reacionários.

Como rasgar, então, o véu da ideologia? Gabriel Tupinambá, embora não ofereça um receituário, organiza pressupostos muito pertinentes. Sua leitura da famosa *teoria do passe*, ainda que operando num grau de especulação e experimentação teórica muito maior do que o resto do livro, desenvolve um argumento que, perpassado pela teoria do infinito formalizada por Cantor, desenha a proposição de que “a ideia do *passe* acaba por não ser outra coisa que não a ideia de que nossos investimentos libidinais não apenas são pensáveis, mas o são infinitamente” (TUPINAMBÁ, 2024, p. 261). Por trás deste axioma reside a radical ideia de que é o passe do analisando para analista, ou a condição mesmo do passante, que reinventa constantemente a psicanálise ao obrigar o analista a localizar os efeitos do sujeito, a produzir subjetivação, a saber *como escutar* e não *o que escutar*, afetando toda a clínica nas suas covariantes dimensões de semiologia, diagnóstico, etiologia e terapia.

Outro aspecto que salta aos olhos é o da crítica da economia política da prática clínica, um rico exercício que articula figuras como Marx, Pierre Martin e Kojin Karatani para penetrar o quanto do papel do dinheiro, do pagamento, influencia não só na imediata democratização da análise, mas da análise ela mesma. O que é muito diferente de postular uma homologia entre o mais-valor marxiano e o mais-de-gozar lacaniano ou analogar o dinheiro e o falo: o que interessa não é a descrição psicanalítica dos níveis simbólicos do capital, mas o quanto a psicanálise, inscrita no modo de produção do capital, é condicionada por ele. Como o dinheiro inevitavelmente opera um cercamento do *setting* analítico ao mundo das mercadorias e da lógica do serviço, desde já se funda um relacionamento assimétrico entre analista e analisando que não é de ordem epistêmica ou libidinal, mas *econômica e política*.

Se um paciente vai a um consultório, o vai demandando um serviço que será prestado em troca de uma certa taxa, e ao final, sendo exitoso ou não, haverá mais dinheiro com o analista e menos com o analisando. Este serviço, evidentemente, é terapêutico, mas a psicanálise é um dos poucos casos onde é o *comprador* – o analisando – quem mais trabalha e perlabora: quase todas as outras psicologias do mundo reservam ao terapeuta essa função, sob forma do fornecimento de conhecimento e de conse-

lhamento, mas a psicanálise enfatiza, virtuosamente, o trabalho do analisando. O já citado Althusser é quem por sinal chama os analisandos de “suas ‘massas’ e seus ‘verdadeiros professores’” (Althusser, 1996, p. 132). Observar essa condição implica pensar o quanto pesa o descompasso financeiro e laboral na ocasião das relações transferenciais, bem como em que nível está se processando as condições de trabalho, de remuneração e de restrição econômica que atravessam ambos os polos deste processo – afinal, de sujeitos que, antes de analistas e analisandos, são seres humanos atravessados pelo capitalismo.

Pois o que há de mais precioso neste livro, que lhe faz honrar seu título, é a tentativa de superar a ideologia apostando e considerando todos aqueles que ainda acreditam na pertinência *histórica* da hipótese do inconsciente, que ainda acreditam que há cura pela fala, que se perguntam “a quem é permitido participar do processo infinito de reinventar o que significa ser humano” (Tupinambá, 2024, p. 130). Em Lacan, o *desejo do analista* se afirma como o ponto ético radical que distingue a psicanálise das demais psicoterapias: é o operador que busca a diferença absoluta e não permite que o terapeuta seja apenas um retificador das identificações, afinal ele agora isola o objeto *a*, faz dele semblante, e permite toda uma diferenciada relação de escuta e silêncio que dinamizam e reativam o inconsciente. Tupinambá vai além e propõe agora um *desejo de psicanálise*, conceito em chave francamente dialética que responde e articula tanto a historicidade da psicanálise quanto “os resultados da prática clínica, os atuais limites da metapsicologia e os mecanismos institucionais de reconhecimento entre analistas” (Tupinambá, 2024, p. 24), ou seja, capaz de pensar uma verdadeira comunidade analítica que, sem abandonar Lacan, forma a crítica superadora da ideologia nutrida no interior de sua tradição.

REFERÊNCIAS

ALTHUSSER, Louis. *Freud e Lacan. Marx e Freud*. Trad. Walter José Evangelista. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1985.

ALTHUSSER, Louis. Open Letter to Analysands and Analysts in Solidarity with Jacques Lacan. In: ALTHUSSER, Louis. *Writings on Psychoanalysis*. Translated by Jeffrey Mehlman. Nova York, Columbia University Press, 1996.

FREUD, Sigmund. *O futuro de uma ilusão*. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre, L&PM, 2012.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 3: As psicoses*. Versão brasileira Aluísio Menezes. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 17: O avesso da psicanálise*. Trad. Ari Roitman. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1992.

MILLER, Jacques-Alain. Dócil ao trans, *AMPBlog*, 2021. Disponível em <http://uqbarwapol.com/wp-content/uploads/2021/04/JAM-DOCILE-AU-TRANS-PT.pdf>. Acesso em: 20/02/2025.

TUPINAMBÁ, Gabriel. *O desejo de psicanálise: exercícios de pensamento lacaniano*. São Paulo, Boitempo, 2024.

ŽIŽEK, Slavoj. Por Lacan, contra a ideologia lacaniana. In: TUPINAMBÁ, Gabriel. *O desejo de psicanálise: exercícios de pensamento lacaniano*. São Paulo, Boitempo, 2024.

O QUE É ESCRITA FEMININA: SEGUIDO DE FEMININO DE NINGUÉM: EXERCÍCIOS DE APROXIMAÇÃO, DE LUCIA CASTELLO BRANCO

Carlos Rafael Pinto

Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia
rafaelpinto.email@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0003-8319-1799>

RESUMO: A resenha aborda a segunda edição do livro *O que é escrita feminina* (2024), de Lucia Castello Branco, que, através de uma abordagem entre literatura e psicanálise, reflete acerca das relações entre o feminino e a escrita.

PALAVRAS-CHAVE: Escrita; Feminino; Lucia Castello Branco.

ABSTRACT: The review deals with the second edition of the book *O que é escrita feminina* (2024), by Lucia Castello Branco, which, through an approach between literature and psychoanalysis, reflects on the relationship between the feminine and writing.

KEYWORDS: Writing; Feminine; Lucia Castello Branco.

“Há livros que, quando publicados, rasgam o tempo em um antes e um depois. Inauguram uma questão que, se antes se resguardava em silêncio, agora é o grito imperioso de uma urgência” (Samudio, 2024, p. 119); com essas palavras, Jonas Samudio inicia o Posfácio, à segunda edição de *O que é escrita feminina*, de Lucia Castello Branco (Amitié Casa Editorial, 2024), intitulado “Uma seda, uma renda, uma *escrita feminina de ninguém*”. Esse texto assinala a importância de um livro que, ora, recebe uma reedição ampliada, contando, ainda, com o belo projeto gráfico elaborado por Jonas Samudio.

Publicado, pela primeira vez, no ano de 1991, como um número da famosa coleção Primeiros Passos (Editora Brasiliense), o livro *O que é escrita feminina*, já anunciava, então, para a pesquisa literária brasileira, uma discussão que, no tempo de hoje, mantém-se atual: a questão do feminino, que tangencia a questão da mulher na literatura, no que se refere à experiência literária. Escreve Lucia Castello Branco, acerca dessa temática e de algumas dificuldades em sua abordagem:

Parece claro que, já desde o início, a questão proposta como tema deste livro – o que é escrita feminina – nos direciona para um território nebuloso de ambiguidades, de meias-verdades e de meias-relações, com as quais (é preciso admitir) teremos de lidar até o final deste texto. E, apesar da vaga sensação de desconforto e de instabilidade provocada por essas ambiguidades, talvez não haja nada mais apropriado para demarcar essa entrada nos hemisférios do feminino: aí residem as meias-certezas, as meias-verdades, as meias-relações (Castello Branco, 2024, p. 28).

Tal reflexão se passa a partir de uma abordagem que toca no encontro entre psicanálise e literatura, e tece um diálogo com Béatrice Didier e Luce Irigaray, Virginia Woolf – autoras apontadas como sugestões de leitura, na primeira edição – e Ruth Silviano Brandão – com quem Lucia Castello Branco publicou, em 1989, *A mulher escrita* (Casa-Maria Editorial LTC). Concomitantemente, *O que é escrita feminina* marca uma diferença em relação a elas: a consideração da existência de uma dicção feminina, como um elemento textual e sem relação com a anatomia do autor e, ao mesmo tempo, sem desconsiderar por completo o que se refere à mulher.

Em outras palavras, e considerando as obras de Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Hilda Hilst, Maura Lopes Cançado, Lya Luft, dentre outros, mediante outra perspectiva, Lucia Castello Branco apresenta a sua proposta:

Ora, é exatamente nessa dupla articulação estabelecida pelo signo feminino – em interseção com o signo mulher, e sem oposição ao signo masculino (e, por analogia, ao signo homem) – que parece residir uma série de complexos desdobramentos acerca da escrita feminina. Em primeiro lugar porque, como já se sabe, ela nem sempre é escrita da mulher e ainda porque a relação que a escrita feminina mantém com os demais discursos (que poderiam ser nomeados em bloco como “escrita masculina”) não é exatamente uma relação de oposição, ou de complementaridade (Castello Branco, 2024, P. 34).

Nesse sentido, a autora propõe a abordagem da escrita feminina tendo como referência, de um lado, a compreensão do feminino como algo relativo à mulher:

[...] a escrita feminina não ser exatamente a escrita das mulheres, mas de estar sempre relacionada à mulher, seja pelo grande número de mulheres que escrevem nessa dicção, seja pela evidência com que esse discurso se manifesta no texto das mulheres, ou ainda pela mulheridade que está implicada na escrita feminina, mesmo quando ela é praticada por homens (há sempre aí, nesse tipo de discurso, uma certa voz de mulher, um certo olhar de mulher) (Castello Branco, 2024, P. 36).

De outro lado, tal abordagem se dá pela relação entre o feminino e o masculino, no que se refere aos usos e contatos com a linguagem. Aqui, trata-se de considerar a escrita feminina como tendo relações de distância e tangenciamento em relação àquilo que se poderia chamar, genericamente, de “escrita masculina”. Assim a autora a escreve:

Talvez só se possa afirmar que a escrita feminina se define pelo que *não é* a escrita masculina, mas esse *não é* compõe um vasto território em que as marcas do feminino nem sempre assinalam o oposto ao masculino. Ao contrário: às vezes, essas marcas até mesmo se misturam, até mesmo se tocam, embora não sejam idênticas (Castello Branco, 2024, p. 39, grifos no original).

Ademais, a proposta de Lucia Castello Branco aborda que a escrita feminina se debruça sobre certas temáticas, tais como memória, Deus, corpo, erotismo, loucura e morte, considerados desde uma

perspectiva acerca do modo de abordá-las, pelo qual os signos, antes que buscar a representação da coisa, tendem a ser encarados como a própria coisa (cf. Castello Branco, 2024, p. 81). Entra-se, assim, num discurso em íntima relação com o corpo.

Também relação com a memória, levando em conta, pois, que o livro, ora editado pela segunda vez, foi escrito no contexto de uma investigação acerca daquilo que Lucia Castello Branco denomina como desmemória feminina. Pesquisa que resultou em sua tese de doutorado, publicada com o título *A traição de Penélope* (Annablume, em 1994). Fazendo menção a tais produções, e àquilo que elas evocam, a autora registra, na Nota à segunda edição de *O que é escrita feminina*: “é com a alegria de um *só depois* que as incluo aqui, nestas notas à segunda edição deste livro, como uma sobreimpressão das coisas que nos parecem distantes, mas que estiveram absolutamente próximas, até se encontrarem, hoje, numa espécie de ‘futuro autobiográfico’, como escreveria Llansol” (Castello Branco, 2024, p. 11, grifos no original). Nesse sentido, podemos acrescentar, como outro elemento significativo e a ser destacado acerca desta publicação, igualmente presente na nota:

Talvez seja esta a relevância da publicação de uma segunda edição deste livro, passados trinta anos. Há coisas que demoram muito a chegar. E, no entanto, já estavam lá, para se darem a ver, só depois, numa poderosa sobreimpressão: *o feminino de ninguém* já se anunciava numa certa escrita feminina que se abria a um terceiro veio, terceira via, terceira margem. Parece que agora, no encontro dos dois textos que compõem este livro, podemos assim nomeá-la, afinal: *escrita feminina de ninguém* (Castello Branco, 2024, p. 12, grifos no original).

Em outras palavras, é possível acompanhar, nesta segunda edição de um livro marcante na trajetória acadêmica de Lucia Castello Branco, aliado ao texto “Feminino de ninguém: exercícios de aproximação” que compõe esta publicação, a importância do encontro da autora com a textualidade de Maria Gabriela Llansol. Tal encontro, a um só tempo, deu-se com um texto literário, com uma outra forma de ler a literatura e, além disso, outro modo de escrever e transmitir as relações entre a literatura, a psicanálise, a filosofia e outros campos do saber.

Trata-se, desse modo, de acompanhar a questão do feminino na escrita que, nesta edição, a autora assim explicita: “Da *escrita feminina* à *escrita feminina de ninguém*, trinta anos se passaram. Mas não a ideia de que o campo do Aberto permanece aberto e que cabe ao poema a tarefa de escrevê-lo *não todo*, infinitamente, à maneira feminina” (Castello Branco, 2024, p. 114, grifos no original).

Por fim, retomamos as palavras de Flavia Trocoli, que assina o Prefácio, intitulado “As que pedem ler, rasgar, remendar, tempos de uma *escrita feminina de ninguém*”: “Um texto vem pela segunda vez ao mundo em fragmentos, talvez respondesse esse livro, isso que não se deve ser escrito por inteiro, confessa a noite do sentido que vem à luz, confessa em palavra silente e solene (não pomposa, contudo) a marca do que ali não se sabe” (Trocoli, 2024, p. 20). Desse modo, testemunhamos que, por vezes, uma segunda edição se faz necessária para dar lugar a outros e novos encontros, a alguns reencontros, aqueles que extrapolam o sentido e se escrevem ao modo feminino.

DAS PARTES ABERTAS: ENSAIO SOBRE O GOZO DA MATÉRIA, DE JONAS SAMUDIO

Patrícia Resende Pereira

Universidade Federal de Minas Gerais

patriciarpereira@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2406-647X>

RESUMO: A resenha tem por intuito refletir acerca do livro *Das partes abertas: ensaio sobre o gozo da matéria*, publicado pela Amitié Casa Editorial, de Salvador, pelo escritor Jonas Samudio, recentemente, em 2024. A partir da imagem de Santa Teresa d'Ávila, do escultor barroco Gian Lorenzo Bernini, do século XVII, a obra provoca uma reflexão acerca do gozo da matéria, de modo que evoca aspectos da psicanálise, da arte, do gozo e da matéria. Soma-se a isso, o fato de que a escrita é constantemente atravessada por uma voz poética, que transita por suas páginas, sem jamais dividir o mesmo espaço da escrita em prosa.

PALAVRAS-CHAVE: gozo; matéria; arte; Santa Teresa D'ávila.

ABSTRACT: The text aims to reflect on the book *Das partes abertas: ensaio sobre o gozo da matéria*, written by the author Jonas Samudio and published by Amitié Casa Editorial, in Salvador, recently, in 2024. Based on the image of Santa Teresa d'Ávila, by the baroque sculptor Gian Lorenzo Bernini, from the 17th century, the book provokes a reflection on the *gozo da matéria*, in a way that evokes aspects of psychoanalysis, art, enjoyment and matter. Added to this is the fact that the book is constantly permeated by a poetic voice, which moves through its pages, without ever sharing the same space as prose writing.

KEYWORDS: gozo; matter; art; Santa Teresa D'ávila.

*Repetição, ainda dobra, ainda ela no seu rapto
que fende, que abre: e diz o infinito.*

*E o infinito: o que continua,
ainda que na interrupção.
(Jonas Samudio)*

Em certo momento do livro *Das partes abertas: ensaio sobre o gozo da matéria*, do escritor Jonas Samudio, depara-se com a belíssima descrição da escultura “Êxtase de Santa Teresa”, do artista barroco Gian Lorenzo Bernini, datada de meados do século XVII. De modo a colocar a peça diante dos olhos do leitor, a publicação evidencia detalhes da imagem, especialmente o vestido de Santa Teresa d'Ávila, em uma passagem que mistura poesia e imaginação: “nuvem de dobras, reentrância de luzes, outras luzes, elas opacas, que começa onde não terminam as nuvens. É um hábito carmelita, vestido já nuvem, e ainda não mais, e que sustenta o corpo de santa Tereza que inexistente por baixo das dobras e por elas se multiplica [...]” (Samudio, 2024, p. 62).

É assim que a obra, lançada recentemente, ainda em 2024 pela editora Amitié Casa Editorial,

de Salvador, na Bahia, convida-nos a uma reflexão acerca do gozo da matéria. Nesse processo, convém mencionar, inclusive, que a imagem de Santa Teresa d'Ávila, apresentada por Samudio, estampa a capa do volume. No entanto, como não poderia deixar de ser, encontra-se ali apenas as dobras, as voltas do tecido. Tem-se, então, um fragmento da escultura de Bernini, não ela inteira, pois, como o próprio título do livro já indica, a publicação trata das “partes abertas”, não a sua completude. E talvez por isso mesmo, ao não se revelar por completo, *Das partes abertas*: ensaio sobre o gozo da matéria, revela-se uma experiência de pura poesia para o leitor, sempre às voltas com uma reflexão que vai além da representação imagética da já mencionada estátua.

Assim, é por meio da apresentação de partes, seja de trechos poéticos, de citações de autores acadêmicos ou de fragmentos bíblicos, como a constante voz de Jesus que atravessa a escrita, retirada do *Livro da Vida*, que o livro se estrutura. Nesse caso, a proposta de fragmento, de construção a partir dos pedaços, das partes que estão abertas, é notada já na maneira como a edição é diagramada. Sem separação de capítulos, ou mesmo seções, as vozes que permeiam a obra são distribuídas em partes curtas, breves, nas páginas, oscilando entre a prosa e a poesia. Soma-se a isso o fato de que, em sua reflexão acerca do gozo da matéria, o ponto de partida é a já citada Santa Teresa d'Ávila, o corpo, o tecido, o texto – partes que, unidas, transformam-se em um todo composto pelo leitor.

Não por acaso, mesmo na parte mais “ensaística” da obra, por assim dizer, a voz em nada se assemelha a dos textos técnicos, de cunho acadêmico, pois é evidente o maior cuidado estético com a linguagem, como dá a ver em: “O mármore goza, a sua imagem disso participa, e sua participação é bem grande; santa [sic] Teresa cede seu corpo pelo texto, e, na direção de um não-saber, que assume sua escrita, ela avança” (Samudio, 2024, p. 90). Por isso, sem que se tenha qualquer pretensão em pensar a teoria do poema em prosa, é evidente que a linguagem alcança uma potência poética, sem se concentrar apenas no sentido referencial das palavras nela contida.

Nesse ponto, deve-se destacar que, em meio ao oscilar entre a prosa e o verso, encontra-se também uma narrativa, a de uma restauradora que, diante da imagem sacra, inicia a apresentação de outras santas, como Santa Inês, jovem mártir do século III, padroeira da castidade. Ao se decidir por colocar na mão da imagem da santa um cordeiro, representante da pureza, uma vez que a moça havia se recusado a se casar com um não-cristão, negando-lhe sua virgindade, há a conclusão de que as escolhas se justificam pela tradição e simbolismo. Contudo, se a decisão parece suficientemente técnica, tendo em vista os parâmetros que a nortearam, na página a seguir tem-se o atravessamento da voz poética, aqui o gozo: “isso umedece se encharca tão logo / esfarela” (Samudio, 2024, p. 21), de modo a revelar a existência de aspectos que vão bastante além do mero símbolo.

Por isso, pode-se notar que essa voz que, muitas vezes, atravessa o texto em prosa, apresenta partes do tecido, do corpo, do gozo em um processo estabelecido a partir da junção da matéria e também da imaginação, como em: “tecido que desliza lentamente pra fora / de si o salto a chama que está / no fogo” (Samudio, 2024, p. 33). Completamente distinta da outra voz, dessa vez em prosa, que se preocupa em apresentar vírgulas, pontos finais e pontos de exclamação ou interrogação, a voz estabelecida a partir do verso da poesia é rebelde, incontrolável, sem se importar em respeitar as convenções da linguagem ao se apresentar sem qualquer sinal de pontuação, o que eleva ainda mais o trabalho com

a escrita proposto por Samudio em sua obra.

Em vista disso, a partir do emprego desses recursos, comprova-se que a mistura de vozes, como a poética e a em prosa, torna possível a junção de elementos comuns do universo prático, tal qual o tecido, com a estética da linguagem. Possivelmente em razão disso, em certo momento, a restauradora percebe que a imagem que tem em mãos tem um cordão amarrado na cintura: “sobre o vestido branco, caía um manto azul claríssimo, recém pintado, amarrado, na cintura, com um cordão” (Samudio, 2024, p. 23). É nesse momento que *Das partes abertas*: ensaio sobre o gozo da matéria toma para si a descrição da obra de arte, em que as dobras, o nó e a matéria transcendem a mera apresentação técnica:

E, aí, ela tocava o nó e as dobras que ele projetava sobre a parte pintada em diferentes tons de azul, que procuravam ressaltar o dentro e o fora do manto, o dentro que, quase fora, com ele se confunde, e o fora, já o dentro, numa travessia que não conhece fronteiras, mas segue, aos poucos, o caminho no gesso [...] (Samudio, 2024, p. 23)

Porém, logo a seguir, o olhar técnico ganha em espaço, quando a restauradora atribui as características ali realçadas ao seu olhar apurado obtido através de outras experiências profissionais, como o fato de ter sido costureira: “[...] é mais fácil atentar para isso: a tinta sobre o tecido grosso deve mostrar de que maneira o tecido se passa aqui, a parte que atravessa a outra, e ainda no gesso, no contínuo branco, isso que aparece florescendo, é a dobra no tecido que o gesso diz e o pincel sublinha” (Samudio, 2024, p. 23). Observe, então, que a fala atribuída à restauradora, por mais que tenha como ponto central um aspecto técnico, embasado a partir de um trabalho com costura, vem carregada de elementos típicos do poético, como o fato de que o gesso diz algo, matéria por si só impossível de ter uma voz, e o pincel, também ele sem voz, recebe a incumbência de sublinhar, isto é, destacar a dobra. A dobra que, sabe-se, já é colocada a ver na capa que estampa a edição, mas, lembra-se, apenas em partes.

Acerca disso, a leitura de *Das partes abertas*: ensaio sobre o gozo da matéria termina por lembrar o que é destacado pelo estudioso James A. W. Heffernan (1993), em seu *Museum of words: the poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*. Sabe-se, é claro, que a relação estabelecida por Samudio a partir das dobras do tecido, das cores e da estátua de Santa Teresa d’Ávila não configura, em si, uma écfrase, o conhecido conceito usado por Heffernan (1993) para se referir à representação verbal de uma representação visual,¹ contudo, é inegável que a relação proporcionada entre o ato de escrever e a obra de arte, bem como os elementos que fazem o intermédio de tal ligação, encontra-se no livro de Samudio.

No caso da publicação em pauta, o que se tem é um deslocamento da representação da escultura de Santa Teresa d’Ávila, com o intuito de propor uma instigante reflexão acerca do gozo, da matéria, do texto e do tecido. A representação buscada por Samudio, portanto, vai bastante além da verbal comentada por Heffernan (1993) em seus estudos, tendo em vista que não se centra em descrever poeticamente a estátua de Bernini, mas de ir transcendê-la, de mostrar, a partir da materialidade do trabalho visual – e também das outras imagens de santas que permeiam a obra, mas sem o mesmo destaque do que é dado para Santa Teresa d’Ávila –, a reflexão sobre o gozo a partir da linguagem poética.

¹ No original, “I propose a definition simple in form but complex in its implication: ekphrasis is the verbal representation of visual representation” (Heffernan, 1993, p. 03).

É, então, por meio de tantas vozes, de imagens, de tecidos, de costuras, de corpos e do gozo, que Jonas Samudio tem condições de escrever um livro que transborda a própria definição, sempre tão burocrática, presente na ficha catalográfica que acompanha a edição. A obra em questão não pode ser simplesmente definida como “Ensaio: Literatura Brasileira”. Isso porque a escrita ensaística é apenas uma parte do livro em questão, é meramente um fragmento, um pedaço, assim como a imagem de Santa Teresa d’Ávila que aparece aos poucos até se revelar por inteira, em seu gozo, em sua matéria, em suas dobras.

REFERÊNCIAS

HEFFERNAN, James A. W. *Museum of words: the poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

SAMUDIO, Jonas. *Das partes abertas: ensaio sobre o gozo da matéria*. Salvador/BA: Amitié Casa Editorial, 2024.

AGRIPINA MENOR E O USO DE ESTEREÓTIPOS RETÓRICOS NA REPRESENTAÇÃO DE MULHERES EM POSIÇÃO DE PODER

AGRIPPINA THE YOUNGER AND THE USE OF RHETORICAL STEREOTYPES IN THE REPRESENTATION OF WOMEN IN POSITIONS OF POWER

Bianca da Silva Cobra

Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

biancacobra8@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0008-3224-2748>

RESUMO: O presente artigo tem o objetivo de analisar a representação de Agripina Menor mediante critérios previstos por tratados retóricos, que estabelecem certos modelos de conduta (estereótipos retóricos) previstos também pelos preceitos poéticos. É nosso objetivo analisar a caracterização de Agripina sob essa lente retórica, pois assim poderemos entender como sua representação foi intencionalmente construída de forma vituperiosa, não somente por questões políticas ou sociais, mas, mais importante, por um segmento formal, inserido na educação discursiva do discurso masculino dominante. Para tanto, tomamos os *Anais*, de Tácito como a principal fonte de análise, e com algumas citações pontuais à Suetônio.

PALAVRAS-CHAVE: Agripina Menor; Retórica; estereótipos.

ABSTRACT: This article aims to analyze the representation of Agrippina The Younger using criteria provided for by rhetorical treatises, which establish certain models of conduct (rhetorical stereotypes) also provided for by poetic precepts. It is our objective to analyze Agrippina's characterization under this rhetorical lens, as this way we can understand how her representation was intentionally constructed in a vituperious way, not only for political or social reasons, but, more importantly, for a formal segment, inserted in the discursive education of the dominant masculine discourse. For this purpose, we use The Annals by Tacitus as the main source of analysis, with occasional references to Suetonius.

KEYWORDS: Agrippina The Younger; Rhetoric; Stereotypes.

I. O LUGAR DAS MULHERES

O corpo feminino enquanto objeto ao mesmo tempo de aversão e desejo sempre foi um espaço de violência, exclusão e opressão, seja física, emocional ou psicológica. Portanto, não podemos deixar de lembrar que ele é uma entidade que carrega em si uma tradição histórica permeada pelo ódio. Usado

como instrumento político e cultural, mulheres foram subjugadas por restrições de ordem religiosa, social e política, assim como foram obrigadas a viver sob estereótipos idealizados. Seus corpos carregam em si a violência que é fruto da história e de lugares-comuns de memória criados em discursos e imagens. Nesse sentido, o corpo feminino não deixa de ser utilizado como um aparelho ideológico, na medida em que incorpora e propaga ideais de classes dominantes e estados conservadores. O corpo feminino, como aparelho ideológico, funciona como ferramenta de controle e coerção para manutenção do *status quo* e de um paradigma de poder estabelecido. A ideologia é uma ferramenta poderosa de controle e alienação. Isso nós sabemos. Então pouco interessa que os preconceitos que rodeiam o corpo feminino sejam infundados, contanto que eles estejam bem enraizados simbólica e materialmente na memória coletiva da sociedade. A constituição do discurso é estabelecida pela memória, e vice-versa, um fortalece e preserva o outro. E ambos são cúmplices na formulação e circulação de saberes populares que ajudam a perpetuar a condição subalterna feminina. Com isso, podemos dizer que a ideologia propagada por meio de representações e imagens sobre mulheres expressou sua importância na manutenção da ordem existente, as quais, entendidas como lugares de memória, legitimaram-se ao longo da tradição, sendo, pois, transmitidas pela retórica. Essas narrativas, elaboradas por homens, cumprem seu papel na constituição de estereótipos e instâncias de memória coletiva, que garantem estabilidade necessária ao sistema patriarcal em chave poética e discursiva.

As mulheres sempre estiveram numa situação de desvantagem quando falamos sobre sua atuação na política e seu desempenho nos quadros de poder. Passagens como a seguinte servem para ilustrar a situação das mulheres romanas:

non imbecillum tantum et imparem laboribus sexum sed, si licentia adsit, saevum, ambiciosum, potestatis avidum; incedere inter milites, habere ad manum centuriones; praesedis se nuper feminam exercitio cohortium, decursu legionum. cogitent ipsi quotiens repetundarum aliqui arguerentur plura uxoribus obiectari: his statim adhaerescere deterrimum quemque provincialium, ab his negotia suscipi, transigi; duorum egressus coli, duo esse praetoria, pervicacibus magis et impotentibus mulierum iussis quae Oppiis quondam aliisque legibus constrictae nunc vinclis exolutis domos, fora, iam et exercitus regerent.

Que, além de ser o sexo feminino fraco e incapaz de grandes fadigas, são de ordinário as mulheres, quando impunemente o podem fazer, não só vingativas, porém muito ambiciosas de autoridade e riquezas: andam pelo meio dos soldados, põem logo do seu partido os centuriões e, como havia pouco tempo que tinha acontecido, até se viu uma mulher comandar o exercício das coortes e das mesmas legiões. Deviam lembrar-se que, todas as vezes que se tem arguido alguém por extorsões de dinheiros, sempre as mulheres tiveram nisto grande parte: a elas logo se ligam os homens de menos probidade das províncias, elas se incumbem de todos os negócios, tudo se faz pela sua influência, e formam-se, por assim dizer, nos exércitos duas cortes e dois diferentes quartéis gerais. O império das mulheres era sempre mais atrevido e caprichoso e, apesar de haver já sido limitado pela lei Ópia e outras mais que depois se publicaram, como todas agora já estejam postas em desuso, tornamos a vê-las governar as casas, os tribunais e até os mesmos exércitos.¹

Essa passagem dos *Anais* nos explicita muito bem a forma como as mulheres eram percebidas no contexto social e jurídico romano. Tidas como incapazes de exercer cargos com responsabilidade por

¹ Tac. *Ann.* 3. 33. 3-4. Trad. José Liberato Freire de Carvalho, 2022, p. 151.

uma natureza vil que lhes é atribuída devido ao sexo. Tácito ainda nos informa como essa natureza irrazoável, cega por ambição e desejo de poder, *saevum, ambitiosum, potestatis avidum*, exprime, para os romanos, uma justificativa coerente para o controle e domínio do gênero feminino, uma vez que, sem a devida supervisão, elas podem ousar transpor seu papel social. Algo inaceitável e passível de punição, como propõe Tácito com a Lei Ópia.² E, com base nesse tipo de justificção, foram inequivocadamente barradas de quaisquer participações oficiais em assuntos públicos, com sua única exceção sendo o sacerdócio, como as Vestais,³ as mulheres se viram obrigadas a agir de forma indireta, exercendo influência sob seus maridos e filhos, operando sempre e apenas nos bastidores.

2. ARCABOUÇO RETÓRICO

No que concerne à composição de retratos e representações femininas, era preciso que o orador estivesse bem familiarizado com os lugares de argumentação voltados para a descrição de pessoas e, mais especificamente, de mulheres. Por isso encontramos estereótipos por vezes muito semelhantes entre um caso e outro de representação feminina. É sempre preciso levar em consideração, quando analisando representações como a de Agripina, que elas não são simples fruto de ataque misógino, mas que a composição do caráter de Agripina é, em grande medida, produto de um decoro. Ou ainda, produto de segmentos argumentativos presentes em tratados retóricos, na medida em que encontramos tratados como o de Quintiliano, que propõe a construção de retratos abordando argumentos elaborados com base em gênero, raça, idade, estatuto social etc. Vejamos nas palavras do orador:

Entretanto, penso não dever apontar tudo quanto se refere às pessoas, como muitos fizeram, mas apenas aqueles aspectos de onde é possível obter argumentos.

24. Desse tipo são, pois, a origem familiar, já que ordinariamente as pessoas creem ser semelhantes a seus pais e antepassados; e às vezes daí decorrem os motivos para viverem honesta ou imoralmente; a raça, pois cada qual tem seus próprios costumes e não é provável que sejam os mesmos para o bárbaro, o romano e o grego;

25. a pátria, porque de modo semelhante também as leis, as instituições e as ideias das sociedades apresentam diferenças; o sexo, fazendo com que creias ser o latrocínio mais fácil para o homem e o envenenamento, mais para a mulher; a idade, porque certos atos são mais condizentes com idades diversas; a educação e o estudo, sendo que mostra por quem e para que cada um já foi instruído;

26. a constituição física, pois dela se deduz com frequência argumentos relacionados com a libido, com o vigor da insolência, e vice-versa; a fortuna, de fato não é crível que seja a mesma para o rico e para o pobre, farta para os familiares, os amigos e os aliados, ou alguém privado de tudo isso; também a diferença da condição social, já que há grande distância quando se trata de um famoso ou de um desconhecido, de

2 Lei adotada entre a II Guerra Púnica (218-201 a.C.) que cerceava a liberdade das romanas, impondo restrições quanto a posses de riqueza, vestuário, entre outras arbitrariedades.

3 As Virgens Vestais ocupavam cargos públicos como sacerdotisas responsáveis pelo cuidado ao templo da deusa Vesta, deusa dos lares, a fim de garantir a paz em Roma. Segundo Beard: “As Vestais eram um dos poucos grupos de sacerdotisas da religião pública romana. Eram também um dos pouquíssimos grupos de oficiantes religiosas em tempo integral, que moravam “no emprego” em uma casa anexa ao templo da deusa Vesta, com sua lareira sagrada, no Fórum. Deviam manter o voto de castidade, sob pena de morte.” (Beard, 2017, p. 127).

um magistrado ou de uma pessoa comum, de um livre ou de um escravo, de casado ou solteiro, pai de filhos ou viúvo;

27. as tendências de espírito, efetivamente, a avareza, a ira, a misericórdia, a crueldade, o rigor e outras assemelhadas com frequência aumentam ou diminuem a confiança, do mesmo modo que se verifica o modo de vida com luxo é sóbrio ou excessivo; também as ocupações, pois um camponês, um advogado, um comerciante, um soldado, um marinheiro, um médico praticam ações muito diferentes.⁴

Por isso, ao tratar da composição de retratos de mulheres consideradas impudicas, como é o caso de Agripina, era imperativo que o orador e a audiência compartilhassem não somente um código retórico discursivo, como também um código sociocultural a respeito da mulher. Nesse sentido, a construção desses retratos se coaduna muito bem com as passagens de *Tópicos I*, de Aristóteles, onde o filósofo já orienta sobre a importância de compor imitando as opiniões tidas como verdadeiras (*endoxa*) e compartilhadas por aqueles considerados sábios (*Tópicos* 1, 100 b21-23). Isso, pois as opiniões respeitadas e consideradas como verdadeiras são verossímeis para a audiência, que estará mais solícita em aderir a algo ou tema já familiarizado.

Os retratos cumprem então em representar *topoi* conhecidos, amplificando-os mediante critérios técnicos aplicados de acordo com seu gênero de discurso, buscando, pois, como categoria epidítica (ou demonstrativa), enaltecer ou depreciar indivíduos com base na “boa opinião” (*endoxa*), ou também no *mos maiorum*. E a “boa opinião” a respeito da mulher sempre foi muito clara em sociedades de estrutura patriarcal, e isso vale para a sociedade romana, onde o homem desempenhava papel de fundamental centralidade – a partir da qual, aliás, as tradições modernas do Ocidente em parte se espelharam.

Ou seja, as próprias construções retóricas evidenciam padrões ideais e seus antagonistas, e nos dizem muito a respeito dos modelos de conduta esperados socialmente, haja vista que esses retratos são utilizados como *exemplum* (ou *paradeigma*), isto é, como medida para compreendermos os códigos éticos esperados dos componentes da dinastia Júlio-Cláudia. O *exemplum*, como instrumento retórico, ajuda a criar um modelo a ser seguido ou criticado, a partir do desenvolvimento de símbolos e monumentos responsáveis por criar *lugares de recordação*, e, possui, portanto, um objetivo prático, que é o de instruir por meio da imagem e da exemplaridade. Como discurso, podemos inferir que a narrativa histórica se consolida tal qual um *monumentum*,⁵ até pela sua capacidade de sobrevivência e preserva-

4 Quint. *Inst.* 5. 10. 24-27. *Personis autem non quidquid accidit exsequendum mihi est, ut plerique fecerunt, sed unde argumenta sumi possunt. 24. Ea porro sunt: genus, nam similes parentibus ac maioribus suis plerumque creduntur, et nonnumquam ad honeste turpiterque vivendum inde causae fluunt: natio, nam et gentibus proprii mores sunt nec idem in barbaro, Romano, Graeco probabile est: 25. patria, quia similiter etiam civitatum leges instituta opiniones habent differentiam: sexus, ut latrocinium facilius in viro, veneficium in femina credas: aetas, quia aliud aliis annis magis convenit: educatio et disciplina, quoniam refert a quibus et quo quisque modo sit institutus: 26. habitus corporis, ducitur enim frequenter in argumentum species libidinis, robur petulantiae, his contraria in diversum: fortuna, neque enim idem credibile est in divite ac paupere, propinquis amicis clientibus abundante et his omnibus destituto (condicionis etiam distantia est: nam clarus an obscurus, magistratus an privatus, pater an filius, civis an peregrinus, liber an servus, maritus an caelebs, parens liberorum an orbus sit, plurimum distat): 27. animi natura, etenim avaritia iracundia misericordia crudelitas severitas aliaque his similia adferunt fidem frequenter aut detrahunt, sicut victus luxuriosus an frugi an sordidus quaeritur: studia quoque, nam rusticus forensis negotiator miles navigator medicus aliud atque aliud efficiunt.* Tradução de Bruno Fregni Basseto, 2015, p. 229.

5 Citamos aqui o termo como cunhado por Le Goff: “O monumento tem como características o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (é um legado à memória coletiva) e o reenviar a testemunhos que só numa parcela mínima são testemunhos escritos.”. Tradução Bernardo Leitão et al., 1990, p. 536.

ção, superior a monumentos, perdurando acima de construções, estátuas e patrimônios: “Enquanto imagens e estátuas são destruídas pelo tempo, são os versos de Homero (fixados pela escrita) que, de sua parte, destroem o tempo e garantem uma vida eterna (após a vida)” (Assman, 2011, p. 208). Não podemos, portanto, ignorar o potencial presente no discurso, capaz de criar e consolidar símbolos culturais que sobrevivem à passagem do tempo e permanecem circunscritos em nossa cultura.

3. AGRIPINA MENOR: ESTEREÓTIPOS RETÓRICOS NA REPRESENTAÇÃO FEMININA

Nascida em 15 d.C., Agripina Menor (15 d.C. – 59 d.C.) foi parte da notória dinastia Júlio-Claudian, desempenhando um papel crucial. Bisneta de Augusto, filha de Germânico (15 a.C. – 19 d.C.), um comandante militar de renome, e Agripina Maior (14 a.C. – 33 d.C.), sua jornada foi marcada por eventos importantes, desde a infância até a sua ascensão ao ápice do poder. Ela fora a irmã mais velha de Calígula (12 d.C. – 41 d.C.), o notório imperador romano, Nero César (6 d.C. – 31 d.C.), Druso César (7 d.C. – 33 d.C.), Júlia Drusila (16 d.C. – 38 d.C.) e Julia Lívila (18 d.C. – 41 d.C.).

Ao longo do XII livro dos *Anais*, de Tácito, vemos Agripina Menor tomar boa parte das páginas,⁶ mesmo considerando que se trata de um relato sobre Cláudio. Ela é, certamente, uma figura pivô e central na narrativa de Cláudio como imperador, e isso transparece nos relatos. Como personagem histórica feminina, ela ocupa um espaço de proeminência, principalmente devido às suas movimentações políticas numa disputa acirrada pelo governo em Roma. Apesar de demonstrar destreza e astúcia intelectual, não são essas as características que a consagraram na história. Pelo contrário, Agripina Menor é conhecida por uma reputação infame, por uma natureza cruel, impudica e feroz, caracterizada amiúde como uma mulher que cruzaria qualquer limite ou barreira no seu caminho por poder. Embora não seja nossa intenção negar os relatos a respeito de Agripina e o seu retrato conhecido, é do nosso interesse avaliar como sua representação faz parte de um decoro tanto poético quanto retórico. Nesse sentido, sua caracterização hostil não é apenas reflexo de uma estrutura misógina social, mas faz parte de um aparato mais formal, previsto pelos tratados retóricos e pela tradição poética quanto à representação de mulheres em posição de poder, já que uma mulher em qualquer posição de influência ou de relevância política era vista com muita aversão e hostilidade na antiguidade.⁷

Analiseemos então, brevemente, a representação de Agripina Menor utilizando três elementos-chaves, sendo eles, respectivamente, os estereótipos retóricos: *Sauea nouerca*, *Dux femina* e *impudicitia* (*comportamento sexual desviante*). Tomaremos esses arquétipos como exemplo, pois não somente foram utilizados na composição do retrato de Agripina Menor, mas também eram amplamente difundi-

6 Para citar algumas passagens: Tac. *Ann.* 4. 53, Tac. *Ann.* 4. 75, Tac. *Ann.* 11. 12, Tac. *Ann.* 12. 1-8, Tac. *Ann.* 12. 22, Tac. *Ann.* 12. 25-27, Tac. *Ann.* 12. 37, Tac. *Ann.* 12. 41-42, Tac. *Ann.* 12. 56-57, Tac. *Ann.* 12. 59, Tac. *Ann.* 12. 64-69 [...].

7 Liv. 34. 7. A respeito disso, a seguinte passagem retirada de Lívio expressa de forma explícita essa aversão à ideia de mulheres ocupando cargos de relevância social e política: “Nem magistraturas, nem triunfos, nem insígnias, nem recompensas guerreiras ou butim podem ser concedido às mulheres; a elegância, as tinturas, as roupas, eis as insígnias das mulheres, eis o que faz a sua alegria e sua glória, eis o que nossos ancestrais chamaram a elegância feminina” (*Non magistratus nec sacerdotia nec triumphus nec insignia nec dona aut spolia bellica iis contingere possunt: munditiae et ornatus et cultus, haec feminarum insignia sunt, his gaudent et gloriantur, hunc mundum muliebrem appellarunt maiores nostri*). Tradução de Paulo Matos Peixoto, 1990, p. 373.

dos e recuperados por retores e poetas romanos nas representações de outras mulheres que, como ela, estiveram em posições de poder e foram criticadas por isso.

3.1 *SAUEA NOUERCA*

O estereótipo retórico da *sauea nouerca* (madrasta má) era amplamente difundido na cultura romana e recorrentemente utilizado como estratégia para criticar mulheres nessa posição social. As Geórgicas de Virgílio oferecem um exemplo claro quanto à dimensão da difusão desse estereótipo dentro da tradição poética romana. Analisemos, então, a seguinte passagem:

*Media fert tristis sucos tardumque saporem
felicis mali, quo non praesentius ullum,
pocula si quando saeuae infecere nouercae,
[miscueruntque herbas et non innoxia uerba,]
auxilium uenit ac membris agit atra uenena.*

A Média gera sucos amargos e o prolongado sabor da cidra saudável. Nenhum outro auxílio é mais eficaz do que este. Se em alguma ocasião as cruéis madrastas envenenaram As bebidas e misturaram ervas e palavras malfazejas, Aquela afasta os negros venenos dos membros do corpo

Percebemos como a pequena passagem consegue reunir os elementos fundamentais do estereótipo, nos levando a uma clara associação: madrasta > crueldade > veneno. A crueldade que já é considerada uma perfídia mulheril, dada a natureza feminina, é extrapolada dentro desse arquétipo. Horácio também reforça essa colocação:

*'At o deorum quidquid in caelo regit
terras et humanum genus,
quid iste fert tumultus aut quid omnium
voluit in unum me truces?
per liberos te, si vocata partubus
Lucina veris adfuit,
per hoc inane purpurae decus precor,
per inprobaturum haec Iovem,
quid ut noverca me intueris aut uti
petita ferro belua?*

“Ah, todo e qualquer deus que governa no céu o universo e o gênero humano, este tumulto o que anuncia? Ou por que os rostos cruéis de todos só em mim? Rogo-te por teus filhos, se em partos reais te assistiu Lucina invocada; por este ornato inútil de púrpura rogo-te; por Jove que isto increpará; por que me olhas assim, como madrasta ou como besta ferida por um ferro?”

Devemos nos lembrar de que esse é o epodo mais longo de Horácio, sobre as bruxas Canídia, Veia e Sagana, que sacrificam um menino para fazer um filtro amoroso. Interessante observarmos como Horácio associa esse elemento da crueldade do olhar: o olhar cruel é o olhar da madrasta, que é então o olhar de uma fera acuada. Ou, pior ainda, Horácio, ao comparar o olhar de Canídia com o de uma madrasta, estabelece um equivalente entre a madrasta e a bruxa. Isso nos ilustra como a condição de madrasta era percebida socialmente pelos antigos.

Percebemos, assim, que essa *persona* da madrasta má era um tipo de personagem comum dentro da literatura latina, um *topos* que, aliás, vem de uma tradição poética grega.⁸ E não são poucas as situações em que Agripina é colocada nesse paradigma, conforme podemos ver:

⁸ Segundo Watson: “Pelo menos 21 mitos gregos são conhecidos por serem histórias nas quais enteados sofrem pelo menos algum tipo de abuso nas mãos de suas madrastas ou de mulheres que agem como tal; muitas dessas histórias formavam os enredos das Tragedias de Sófocles e Eurípides que não foram preservadas. (Watson, 1995, p. 20, tradução nossa): Entre elas, podemos citar: Sófocles: *Aegeus*, *Euryalus*, *Phaedra*, *Phineus*, *Phoenix*, *Phrixus*, *Tympanistae*, *Tynr*; Eurípides: *Aegeus*, *Antiope*, *Ino*, *Melanippe Desmotis*, *Phoenix*, *Phrixus* I and II, *Termes*.

C. Antistio M. Suillio consulibus adoptio in Domitium auctoritate Pallantis festinatur, qui obstructus Agrippinae ut conciliator nuptiarum et mox stupro eius inligatus, stimulabat Claudium consuleret rei publicae, Britannici pueritiam robore circumdaret [...]

Sendo cônsules Gaio Antístio e Marco Suílio, cuidou-se em apressar a adoção de Domício pela influência de Palas, o qual, intimamente ligado com Agripina, ao princípio como instrumento das suas núpcias e ao depois como amante e como adúltero, apertava com Cláudio que se não esquecesse dos interesses da república e desse um fiador à infância e poucos anos de Britânico.[...] ⁹

[...] augetur et Agrippina cognomento Augustae. quibus patris nemo adeo expers misericordiae fuit quem non Britannici fortuna maerore adficeret. desolatus paulatim etiam servilibus ministeriis perintem pestiva novercae officia in ludibrium vertebat, intellegens falsi.

[...] Promulgou-se uma lei para que ele entrasse na família dos Cláudios e tomasse o sobrenome de Nero, e nem esqueceu Agripina, que foi elevada ao título de Augusta. Dado este passo, não houve indivíduo algum de tão pouca sensibilidade que se não condoesse da sorte de Britânico. Este, pouco a pouco, se viu desamparado até dos seus mesmos escravos, que a madrastra lhe tirou com o pretexto de que só ela se queria incumbir da sua educação; mas esta refinada hipocrisia nem mesmo enganava o mancebo, que era o primeiro em zombar de tais demonstrações de afeição. ¹⁰

Vemos como Agripina exerce sua influência na corte para beneficiar Nero, convencendo o marido a adotá-lo e, aos poucos, enfraquecendo a posição de Britânico. Retirou da corte todos os aliados e até mesmo aqueles que nutrissem simpatia por ele. Agripina também se esforçou para consolidar o apoio político em torno de Nero, manipulando membros influentes da corte e assegurando alianças que garantiriam sua sucessão. No entanto, a manipulação de Agripina aparentemente não parou por aí.

⁹ Tac. *Ann.* 12. 25. Tradução de José Liberato Freire de Carvalho, 2022, p. 283.

¹⁰ Tac. *Ann.* 12. 26. Ibid.

Para assegurar ainda mais a posição de Nero, ela sabia que precisava minar a legitimidade de Britânico, principalmente a sua imagem. Por conta disso, tramou contra Britânico, difamando sua reputação e minando seu apoio entre os soldados e a população romana. Rumores de conspirações e traições foram semeados, retratando Britânico como um líder fraco e incompetente, incapaz de governar o Império Romano. Agripina reconhecia o poder da influência popular e por conta disso tratava de destacar a diferença entre Britânico e Nero, enaltecendo o filho sobre o enteado.

3.2 *DUX FEMINA*

Embora as mulheres da aristocracia romana não fossem ou jamais pudessem ser militares, alguns historiadores (principalmente Tácito) lhes atribuíram características do domínio viril e militar e realizaram paralelos entre as rainhas bárbaras e as mulheres romanas que procuraram indevidamente se envolver em atividades de domínio exclusivamente masculino. Como observam Francesca L’Hoir e Ginsburg,¹¹ Tácito utiliza recorrentemente o estereótipo retórico negativo da *dux femina* (mulher comandante). Embora ele não utilize o termo em si, podemos encontrar outros exemplos e a repetição de algumas frases que aludem a esse estereótipo. Tácito fez uso de suas frases que aparecem múltiplas vezes na sua narrativa, *semper atrox* ou *semper odio*, que carregam uma conotação bastante vituperiosa. Esse termo é interessante, pois a repetição dele parece estabelecer, retoricamente, um paralelo entre a perda e o ganho de poder por mulheres imperiais em situações semelhantes. *Semper atrox* e *semper odio* aparecem três vezes na narrativa dos *Anais* e são utilizados para descrever as ações de uma mulher politicamente motivada. A primeira vez é com Agripina Maior, a quem Tácito descreve como: *semper atrox, tum et periculo propinquae accensa*/ sempre atroz, e então incensada pelo perigo de sua parenta (Tac. *Ann.* 4. 52). Depois vemos o mesmo uso em Agripina Menor, quando os amigos de Nero o alertam a respeito da mãe: *insidias semper atrocis, tum et falsae*. E então com Popéia Sabina, após o povo se mostrar revoltado com o divórcio de Nero com Otávia: *quae semper odio, tum et metu atrox*/ sempre atroz, e então incensada pelo perigo de sua parenta (Tac. *Ann.* 4. 61.). Apesar de cada exemplo se referir a uma mulher diferente, a frase cumpre seu propósito retórico, de apresentar ao leitor como quão terrível mulheres podem se tornar caso não obedeçam ao seu papel social e revistam-se de características masculinas, tornando-se, assim, mulheres *feroces* ou *atroces*, como Agripina Menor:

Britannico successore nullum principi metum: at novercae insidiis domum omnem convelli, maiore flagitio quam si impudicitiam prioris coniugis reticuisset. quamquam ne impudicitiam quidem nunc abesse Pallante adultero, ne quis ambigat decus pudorem corpus, cuncta regno viliora habere.

É verdade que nenhuma recompensa poderia ele esperar de Britânico se este fosse o sucessor do império, mas o consentir que a madrasta, por suas insidiosas intrigas, transtornasse toda a ordem na família imperial lhe parecia ainda coisa mais criminoso do que se tivesse consentido ou calado as abominações da primeira mulher, quando Agripina não era menos impudica do que Messalina, e as provas eram os

¹¹ Francesca L’Hoir, 1994, p. 10-15; Ginsburg, 2006, p. 112-116.

seus adultérios com Palas. Certamente ninguém podia duvidar que tal era a ambição que Agripina tinha de governar que não se lhe dava de lhe sacrificar tudo, até a honra, o pudor e o seu mesmo corpo, contando que pudesse conseguir seus intentos.¹²

Tácito deixa claro que Agripina está determinada a sacrificar qualquer coisa na sua busca por poder, seja seu corpo ou sua honra, tamanha é a sua ambição. O objetivo de Agripina é tomar o poder para si, e o deixa claro em cada movimentação de Agripina. Simbolicamente, o historiógrafo a utiliza para denunciar o que ele considera uma usurpação do poder masculino pelas mulheres:

ad ea Caesar veniam ipsique et coniugi et fratribus tribuit. atque illi vinclis absoluti Agrippinam quoque, haud procul alio suggestu conspicuam, isdem quibus principem laudibus gratibusque venerati sunt. novum sane et moribus veterum insolitum, feminam signis Romanis praesidere: ipsa semet parti a maioribus suis imperii sociam ferebat.

Ouvindo estas palavras, o César perdoou-lhe e a sua mulher e irmãos. Tirando-lhes, então, as algemas, foram, como já o tinham praticado com o príncipe, cumprimentar e agradecer a Agripina, a qual se achava em pouca distância sentada em outro tribunal. Coisa realmente nova e nunca vista nos tempos antigos: que uma mulher estivesse presidindo entre as bandeiras e as águias romanas. Porém ela sempre queria participar de um império que seus maiores tinham adquirido¹³

ripas et collis montiumque edita in modum theatri multitudo innumera complevit, proximis e municipiis et alii urbe ex ipsa, visendi cupidine aut officio in principem. ipse insigni paludamento neque procul Agrippina chlamyde aurata praesedere. pugnatum quamquam inter sontis fortium virorum animo, ac post multum vulnerum occidioni exempti sunt.

Uma multidão imensa de povo, vindo dos municípios vizinhos, e muitos habitantes de Roma, que, ou por curiosidade ou por agradarem ao príncipe, haviam concorrido, estendiam-se desde as margens do lago e desde a raiz dos outeiros até ao cume dos montes, em forma de anfiteatro. Cláudio presidiu a esta festa vestido com um paludamento riquíssimo e perto dele esteve Agripina com uma capa toda brilhante e recamada de ouro.¹⁴

12 Tac. *Ann.* 12. 65. Tradução de José Liberato Freire de Carvalho, 2022, p. 302.

13 Tac. *Ann.* 12. 37. Tradução de José Liberato Freire de Carvalho, 2022, p. 288.

14 Tac. *Ann.* 12. 56. *Ibid*, 2022, p. 298.

Esse medo em relação às mulheres ocuparem (ou usurparem) lugares de domínio masculino é profundamente simbólico e possui antecedentes poéticos. A figura da mulher usurpadora é um lugar-comum da poesia e reflete, normalmente, um período de caos. No *Agamemnon* de Ésquilo, v. 11, e na *Medeia* de Sêneca, v. 268, a alusão ao *topos* da *uirago*, isto é, da mulher viril, vem ilustrado em Clitemnestra ἀνδρόβουλος, e na *Medeia* de *robust uirile*.

Em Clitemnestra, a *hybris* é o assassinato do marido, motivado tanto pela morte de sua filha quanto pela sua natureza viciosa. Seu crime é também o da transgressão de seu papel social, uma vez que Clitemnestra assume, no planejamento minucioso do assassinato de Agamêmnon, a posição de um homem. Nota-se também que na peça de Ésquilo é Clitemnestra quem mata Agamêmnon, e o faz com uma espada, uma arma considerada masculina, e não com veneno, arma normalmente atribuída a personagens femininas. A caracterização de *Medeia* também é bastante permeada por termos de masculinidade, conforme atribuem à personagem traços geralmente atribuídos aos homens, como com o termo *uigoris*, nos versos 41 e 42 (*si quid antiqui tibi / remanet uigoris; pelle femineos metus...*). Ela é caracterizada tanto pela maldade de sua natureza feminina (*feminae nequitia*), quanto por uma força masculina (*robust uirile*), o que a torna uma mulher transgressora e justifica (poeticamente) o exílio imposto por Creonte.

Percebemos assim como Agripina ao assumir inadequadamente um papel masculino se transforma em uma *dux femina*, algo quicá tolerável entre os “bárbaros”, mas jamais para uma mulher romana. Em contrapartida, a sua ferocidade não é nociva apenas para ela, sendo responsável por destruir tanto a sua reputação quanto a dos imperadores com quem se relacionou. Cláudio, como sabemos, é classificado como submisso, acatando a todas as decisões de Agripina, e Nero, que também será caracterizado pela sua fraqueza, como um homem infantil, afeminado e submisso tal qual o padrasto.

3.3 IMPUDICITIA (COMPORTAMENTO SEXUAL DESVIANTE)

A representação de Agripina Menor nas letras romanas como transgressora é consistente, mas, quando dizemos transgressora, isso pode assumir várias formas. Consoante já observamos, Agripina infringe diversas normas morais na lógica romana. No geral, podemos observar como ela subverte todo conjunto de ordem e conduta esperados de uma boa matrona romana. O comportamento sexual desviante, a lascívia, a *impudicitia* configuram apenas mais uma delas. Uma transgressão que, conforme já estabelecemos, é consistente não apenas na figura de Agripina, mas na de toda mulher considerada má e ambiciosa. A sexualidade é um elemento indissociável na representação de mulheres proeminentes como Agripina, e, no caso dela, dois tipos de delitos sexuais se destacam: o adultério e o incesto, sendo que o incesto ganha mais destaque.

A primeira acusação, como sabemos, é com seu irmão Calígula, com quem supostamente mantinha um relacionamento incestuoso, mas, segundo Suetônio, também era prostituída (ela e suas irmãs) pelo irmão para seus amigos e amantes: *cum omnibus sororibus suis consuetudinem stupri fecit*.¹⁵

¹⁵ Suet. *Calig.* 24. 1. “Entreteve com todas as suas irmãs um comércio sexual vergonhoso.” Tradução de Sady-Garibaldi, 2002, p. 262.

Depois a acusação mostra essa questão do incesto em que Agripina aparece não como vítima ou uma agente passiva das perversidades de Calígula, e sim tomando iniciativa, para fins políticos, o que é consistente com a forma como Agripina aparece nas fontes antigas; seus adultérios e delitos sexuais sempre foram motivados por algum interesse político, e, no caso, estamos falando do seu casamento com Cláudio. Suetônio a acusa de seduzir o tio, destacando no texto a natureza incestuosa dessa aproximação, enfatizando como Cláudio se deixara seduzir pela filha do irmão, pela própria sobrinha: *Verum inlecebris Agrippinae, Germanici fratris sui filiae, per ius osculi et blanditiarum occasiones pellectus in amorem*¹⁶. Tácito sustenta essa acusação: *Praevaluere haec adiuta Agrippinae inlecebris*¹⁷; Tácito e Suetônio são consistentes nesse ponto, acusando-a de seduzir o tio e levá-lo a um casamento incestuoso com objetivo de ganhar poder para si e para o filho. Depois, ela também será acusada de tentar se deitar com o filho, como um último recurso decorrente do desespero de Agripina em estar perdendo o controle sobre o filho para outras mulheres: *“Tradit Cluvius ardore retinendae Agrippinam potentiae eo usque provectam, ut medio diei, cum id temporis Nero per vinum et epulas incalesceret, offerret se saepius temulento comptam in incesto paratam”*.¹⁸

Segundo Ginsburg (1995, p. 121), a construção de Agripina como uma mulher incestuosa, na verdade, funciona como um dispositivo estrutural na narrativa de Tácito, responsável por compor um quadro, na visão do historiador, da vida de Agripina, da sua ascensão ao poder até a sua queda. Quando olhamos para a questão do incesto, começamos a compreender o tom particularmente odioso que as fontes antigas assumem em relação à Agripina, considerando que os romanos consideravam o incesto uma violação das leis divinas e dos homens.¹⁹ Com isso fica mais claro como Tácito descreve os avanços sexuais de Agripina sobre Nero como *tantum immanitatis*, como um crime tão horrendo, uma maldade tão monstruosa. Isso, pois o comportamento incestuoso era impuro, uma aberração, uma poluição do corpo e do espírito, cujas consequências, amiúde, podiam ser perigosas até mesmo para a República. Para uma mulher na posição de Agripina, como irmã, mulher e mãe de imperadores, apresentar um comportamento incestuoso era romper um tabu religioso e social profundamente arraigado na cultura romana; a sua transgressão é mais do que um delito sexual, é uma violação fundamental da própria conduta humana. Não à toa, Agripina e Cláudio só conseguiram se casar mediante uma legalização, pois apenas uma aprovação de um decreto senatorial conseguiria mitigar a rejeição pública. Agripina representa, nesse sentido, uma ameaça ao próprio Capitólio, na medida que a sua impureza poderia expor o Estado romano a uma revolta ou, pior ainda, à vingança divina.

16 Suet. *Claud.* 26. 3 “Seduzido, porém, pelos encantos de sua sobrinha Agripina, filha de Germânico, que lhe fazia carícias para conquistar o seu coração.”. Ibid., p. 320.

17 Tac. *Ann.* 12. 3. “Venceram estas últimas razões, ajudadas pelas carícias de Agripina”. Tradução de José Liberato Freire de Carvalho, 2022, p. 273.

18 Tac. *Ann.* 14. 2 “Conta Clúvio que Agripina, para conservar a sua autoridade, chegara a tal excesso de torpeza que até no meio do dia, quando Nero estava escandecido com as iguarias e com o vinho, por muitas vezes se apresentara diante do filho ébrio ricamente ataviada e já disposta para o incesto”. Ibid., p. 337.

19 “Romans considered *incestum*, which comprises both marriage between close relatives⁵⁶ and sexual relations between them, as a violation of divine and human law.”. (Ginsburg, 1995, p. 120).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há também de considerarmos que essas acusações de incesto, adultério e transgressões tanto de conduta como sexuais que são levantadas contra Agripina partem, como aponta Ginsburg (1995, p. 118), de uma tradição de invectivas políticas, e tais insinuações de má conduta sexual eram empregadas com frequência como forma de prejudicar o caráter dessas mulheres. O conjunto dos discursos produzidos pelos antigos, sobretudo a partir da época helenística, são compostos a partir de categorias retóricas responsáveis por construir um discurso pautado no sentido de verossimilhança com o fim de mover a audiência, daí a mobilização de estereótipos simbólica e culturalmente válidos. É justamente por isso que não podemos aceitar esses relatos numa perspectiva literal. No caso, é-nos mais frutífero considerar esses estereótipos retóricos utilizados na construção simbólica e poética de Agripina, a fim de analisar como eles foram empregados no contexto político do início do império. E, com base na avaliação crítica das fontes textuais e materiais de Agripina, compreender como a sua imagem e reputação se desenvolveu na tradição literária.

Ressaltamos, portanto, que, narrativamente, uma mulher ambiciosa é retratada por adjetivos como: manipuladora, volátil, perigosa. Percebida como antinatural e aberrante, em contraste com a ambição masculina, que frequentemente é percebida como uma qualidade admirável e necessária para o sucesso político. Assim, um homem ambicioso, em contrapartida, é descrito normalmente como: engenhoso, destemido, astuto. Existe uma diferença clara de tratamento e vocabulário e ela não está necessariamente nas ações praticadas. Não se trata, pois, de ação, mas sim de gênero (aqui no sentido de *gender* mesmo): aspecto, aliás, levado em consideração pelos rétores no elenco dos *loci* do retrato, como vimos, por exemplo, em Quintiliano. Tratamos disso pois, Agripina foi ferozmente criticada e representada por ações que não eram tão diferentes da vasta maioria de figuras masculinas históricas, coevas, inclusive, da imperatriz. Salientamos, ainda, que estereótipos retóricos nocivos de mulheres consideradas torpes vêm de uma longa tradição misógina, absorvida pela cultura romana também através da cultura poética grega, e, portanto, estabelecemos que esses estereótipos são fruto também de uma tradição baseada em modelos de conduta cunhados com fim educativo e moral.

REFERÊNCIAS:

- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- BEARD, Mary. *SPQR: uma história da Roma Antiga*. Trad. Luis Reyes Gil. 1. ed. São Paulo: Planeta, 2017.
- GINSBURG, Judith. *Representing Agrippina: construction of female power in the early Roman Empire*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- HASEGAWA, Alexandre Pinheiro. *Dispositio e distinção de gêneros nos Epodos de Horácio: estudo acompanhado de tradução em verso*. 2010. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo

L'HOIR, Francesca Santoro. Tacitus and Women's Usurpation of Power. *The Classical World*, v. 88, n. 1 (Sep. - Oct., 1994), p. 5-25.

QUINTILIANO, Marco Fábio. *Instituição oratória*: Tomo I. Tradução, apresentação e notas: Bruno Fregni Bassetto. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2015.

SUETÔNIO. *A vida dos Doze Césares*. Trad. Sady-Garibaldi. 2. ed. Reform. São Paulo: Ediouro, 2002.

TITO, Livio. *História de Roma*. Trad. Paulo Matos Peixoto. São Paulo: Paumape, 1989-1990. 6 v.

TÁCITO, *Anais*. Trad. José Liberato Freire de Carvalho. Edição, introdução, notas e índices de Ricardo Nobre. Lisboa: Edições Colibri, 2022.

VIRGÍLIO. *Geórgicas*. Trad. Gabriel A. F. Silva. Lisboa: Livros Cotovia, 2019.

WATSON, Patricia A. Ancient stepmothers: myth, misogyny and reality. *Mnemosyne Suppl.*, no. 143. Leiden, New York, and Cologne, 1995.

Submissão em: 04/06/2024

Accite em: 13/03/2025

