

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**

Escapar à lei do erro: o risco como prática da letra em Marguerite Duras

Por

Marina Gorayeb Sereno

**INSTITUTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS- GRADUAÇÃO EM TEORIA PSICANALÍTICA**

Escapar à lei do erro: o risco como prática da letra em Marguerite Duras

Marina Gorayeb Sereno

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Teoria Psicanalítica, Instituto de Psicologia, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos à obtenção do título de Mestre em Teoria Psicanalítica.
Orientadora: Anna Carolina Lo Bianco

**Rio de Janeiro
Janeiro/2018**

Escapar à lei do erro: o risco como prática da letra em Marguerite Duras

Marina Gorayeb Sereno

Orientadora: Anna Carolina Lo Bianco

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Psicanalítica, Instituto de Psicologia, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Teoria Psicanalítica.

Aprovada por:

Presidente, Prof.^a Dr.^a Anna Carolina Lo Bianco

Prof.^a Dr.^a Flavia Trocoli Xavier da Silva

Prof.^a Dr.^o Heloisa Fernandes Caldas Ribeiro

AGRADECIMENTOS

Ao CNPq pelo apoio financeiro necessário para a realização da pesquisa.

A Anna Carolina pela parceria e pelo cuidado de sempre, que encorajam a seguir trabalhando. Por cada palavra em seu tempo: as duras e as ternas. Pelo rigor do olhar e pelo respeito às minhas apostas.

A Flavia Trocoli e Heloisa Caldas, cujas escritas sempre me causaram, por terem topado fazer parte dessa viagem. É uma grande alegria ter o trabalho atravessado pela leitura de duas mulheres que admiro tanto.

A Lucia Castello Branco, que inspira e acompanha mesmo de longe quando é preciso, pontualmente dando ouvidos a algumas angústias e escutando falar o meu desejo.

A Iara Pinheiro, leitora deste texto, pela disposição e paciência nos últimos dias de escrita. Pelo cuidado tão generoso de seu trabalho.

Aos meus pais, Ângela e Victor, por acreditarem nos caminhos que mostro e pelo que me mostram com tanto afeto. Pela vida em ritmo de samba.

Aos amigos queridos, cada um, companhias imprescindíveis neste percurso. Por todas as narrativas possíveis, pelos recursos poéticos.

A Alejandra, pelo mistério do encontro. Pelo olhar e escuta atentos e pela precisão da leitura. Por tudo o que inventamos juntas e pelos mares que muito navegaremos.

RESUMO

SERENO, Marina. **Escapar à lei do erro: o risco como prática da letra em Marguerite Duras**. Rio de Janeiro, 2018. Dissertação (Mestrado em Teoria Psicanalítica) – Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2018.

Na presente dissertação investigamos a relação entre o surgimento da psicanálise e a virada que dá lugar à literatura moderna a partir do livro *O amante* (1984), de Marguerite Duras. Em vez de uma leitura que faça coincidir a literatura com a teoria psicanalítica, tomamos como posição inicial a pergunta de como os dois campos se tocam. A princípio, levando em consideração que ambas se voltam para a linguagem, levantamos a hipótese de que trata-se de uma ruptura no ponto mesmo da estrutura da linguagem. A pesquisa nos apontou, para além das diferenças, alguns elementos que permitem uma homologia entre os dois campos nesse momento de virada, como uma especificidade das noções de saber e de sujeito - que trarão consequências para a ideia de representação - bem como o que está em questão na escrita e na leitura. A escrita de Duras evidencia uma perda no lugar do saber e o que a partir disso poderemos identificar como um fazer muito singular com a letra - em que se transpõe o limite da impossibilidade para poder fazer com este mesmo impossível. Para pensar como questão a afirmação de Lacan que faz convergir prática da letra e uso do inconsciente, trabalharemos o conceito de letra e o estatuto do sujeito do inconsciente tal como aparecem na construção da teoria psicanalítica e na literatura.

Palavras-chave: ruptura, representação, letra, rasura, Psicanálise, Marguerite Duras.

ABSTRACT

SERENO, Marina. **O risco como prática da letra em Marguerite Duras**. Rio de Janeiro, 2018. Dissertação (Mestrado em Teoria Psicanalítica) – Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2018.

In this dissertation, we investigate the relationship between the emergence of psychoanalysis and the turning point in literature that gives rise to modern literature based on the book *The Lover* (1984), by Marguerite Duras. Instead of a reading that leads us to point out where literature and psychoanalysis theory match, our initial position is to question how these two fields touch themselves. At first, considering the fact that both look up to the language, we raise the hypothesis that there is a rupture at the same point that the language structures itself. The research pointed out, besides the differences, some elements that let us make a homology between these two fields at this same turning point, specifically with the notions of knowledge and subject - that will have consequences for the idea of representation - as well as what is at stake in writing and reading. The writing of Duras shows us a loss in the place of knowledge and what we can make, as something very unique with the letter - in which we transpass barriers of the impossible to be able to make out of this same impossibility. If we raise the question based on Lacan's affirmation that converges the practice of the letter and the use of the unconscious, we will work on the concept of letter and the status of the subject of the unconscious such as they appear in the construction of psychoanalytic theory and literature.

Key words: rupture, representation, letter, erasure, psychoanalysis, Marguerite Duras.

Sumário

INTRODUÇÃO	9
Abismos	9
Litorais.....	14
Destinos.....	18
1. O QUE SE ROMPE?.....	20
1.1 As discontinuidades na linguagem	20
1.2 A psicanálise surge de um corte	24
2. ESCREVER O IMPOSSÍVEL	31
2.1 Percebo que o desejo	32
2.1.1 Em volta da balsa, o rio.....	34
2.1.2 Grito e silêncio, deserto e mar	36
2.2 Efeitos do corte	39
2.3 A representação em questão	44
3 PRÁTICA DA LETRA, USO DO INCONSCIENTE	50
3.1 Homologia como posição de leitura	50
3.2 Saber em fracasso: ler, escrever, perder	51
3.3 Litura: terra de rasura.....	56
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	62
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	67

*“(...) e agora ela só o reencontrava nesse instante em que a música se
lançava ao mar.”*

Marguerite Duras

INTRODUÇÃO

É por isso que tem de ser lido com pausas pelo meio, com algum custo físico e com alguma fúria também. (...) Ler, será sempre ler outra coisa. É assumindo esse risco que vou tentar responder a este texto.

José Augusto Mourão

Abismos

O Amante (1984) foi o primeiro livro que conheci de Marguerite Duras. Já no encontro com as primeiras palavras soube que não sairia dali da mesma maneira que entrei. “Muito cedo foi tarde demais em minha vida” (DURAS, 1984. p. 9). Fui raptada. Um profundo estranhamento. Não era mais a leitura que me ensinaram, que eu tinha aprendido a fazer. Aquela escrita me tomava, não podia ler; as palavras tinham vida própria. O ritmo, os cortes, as imagens me chamavam para responder. E quando cheguei ao fim do livro, não havia mais nada. Me encontrava absolutamente só e absolutamente sem nada. Não ganhei nada semelhante ao que se espera ganhar em uma leitura.

Deparei-me com o inesperado: não se tratava de um texto que se lê e que se pode, ao final, lucrar, adquirir. No momento em que li a última palavra, se impôs a necessidade de retornar ao início. Reler. O que era isso? Era como se eu não tivesse lido, apesar de ter acompanhado uma narrativa, de me saber outra depois de atravessada por ela. Atravessada por ela. Não atravessei a narrativa, antes fui por ela atropelada – será que isso me ajudaria a saber algo sobre esse acontecimento? Seria preciso retornar. Tentar buscar alguma coisa, qualquer coisa na qual pudesse me segurar ao final. Li mais uma vez. E outra. Li o posfácio. Li outros livros de Duras, seguindo com a tentativa, vendo se ali encontrava, se seria possível restituir, e me deparando a cada vez com o “fracasso da reconstituição”¹.

Continuo lendo, desde então, e a cada leitura perco algo novo. Este trabalho é ainda uma tentativa, mas já outra. Diante desta escrita que me produziu uma abertura radical, que arranca de qualquer lugar protegido, poder fazer outra coisa, não sucumbir. Estamos advertidos de que não será possível sair ganhando: não é essa a pretensão. Mas, a partir da perda, aposto que algo pode ser lido. É preciso um passo. O passo, aqui, é um esforço para tentar falar algo dessa perda. Um esforço de escrita que possa sustentar, em ato, essa dimensão de abismo que pude ler. Caminhar pela borda desse abismo com passos delicados. Uma escolha: de não ficar só, com o silêncio de minha própria surpresa, mas colocá-lo em movimento. Tecer esse

¹ ANDRADE apud TROCOLI, 2015, p. 9.

silêncio, num movimento de escrita, é fazer questão dele. A partir de um nada, da pura perda e da ausência total de palavras, poder localizar o que resta, delimitar uma pergunta.

A questão que sustentará o trabalho se colocou ao final da elaboração de minha monografia na graduação, ao mesmo tempo em que ensaiei uma aproximação com o trabalho realizado no programa de pós-graduação em Ciência da Literatura na Faculdade de Letras da UFRJ. Nesse ponto do percurso me deparei pela primeira vez com o texto de Marcel Proust, e foi gritante a proximidade de sua escrita com aquilo que Freud estaria fundando numa mesma época, a saber, uma aposta na dimensão do inconsciente.

Me chamou muito a atenção o fato de alguns escritores contemporâneos entre si, como Proust, Joyce, Freud - poderíamos até incluir Machado de Assis, no Brasil? - apresentarem algo tão próximo e com uma força tão radical de rompimento com aquilo que estava estabelecido ao final do século XIX. Colocou-se o problema: há algo que aí se impõe para esses dois campos, poderíamos dizer, algo que faz diferença na linguagem. De que se trata?

Posteriormente vemos Duras, sem receio, escancarar o problema e nos chamar para olhar, mostrar essa diferença radical que se dá no nível da palavra, sem nenhum véu. Tentaremos investigar aqui o que é essa radicalidade na forma como ela se apresenta em *O amante*. Certamente a escolha pela escrita dessa mulher não deve passar despercebida. A proposta não é investigar a vida da autora, mas sua condição feminina nos abre algumas questões importantes. É possível afirmar que um ponto fundamental do que identificamos nessa escrita é que nela parece operar uma lógica diferente da fálica – cuja estrutura estaria dada a partir da ordem e, conseqüentemente, de um sentido.

Sabemos que na leitura de Duras atravessada pela psicanálise é comum responder ao incômodo de seu texto articulando-o ao conceito de feminino, que certamente gera discussões interessantes. No entanto, escolheremos não ir muito depressa em direção a esta saída - que parece já dada de início, no momento em que se trata de uma mulher contando a sua história, dando voz e lugar ao desejo e à sexualidade. Não será tanto no nível do conteúdo da narrativa que trabalharemos, pois o desvio de que falamos está localizado no próprio texto em sua materialidade, como veremos. Podemos perguntar se essa marca tem algo a ver com a investigação sobre a linguagem que pretendemos fazer aqui. Que essa pergunta possa permanecer aberta e até um pouco solta por enquanto, pois é assim que ela se apresenta no momento.

No campo da literatura, podemos localizar no *Em busca do tempo perdido* de Proust - escrito entre 1908 e 1922 - uma espécie de “dobradiça” entre o realismo clássico e a literatura

moderna. A diferença se coloca entre uma literatura que se baseava na pura representação da realidade - nas descrições minuciosas do mundo visível, num movimento de sempre apreender e tornar clara a relação dos sujeitos com o espaço - para uma literatura de fragmentos, que resiste à apreensão:

Até o século XIX, a arte de escrever forma um horizonte estável, que seus praticantes não desejam arruinar ou ultrapassar. (...) a explosão da literatura é essencial, e a dispersão em que ela entra marca também o momento em que ela se aproxima de si mesma. (...) é a tensão de uma busca que coloca tudo em questão. Mais decisiva que o dilaceramento dos mundos, é a exigência que rejeita o próprio horizonte de um mundo. (...) a experiência da literatura é ela mesma experiência de dispersão, é a aproximação do que escapa à unidade, experiência do que é sem entendimento, sem acordo, sem direito –o erro e o fora, o inacessível e o irregular. (BLANCHOT, 1959 [2013, p. 298-299]).

A primeira pergunta que se coloca é: o que estaria em questão nessa virada, nessa explosão? O que Proust inaugura em sua escrita de *mise en abyme* – onde uma cena é cortada por outra, quase que numa espécie de associação livre - subverte a organização do texto e traz consequências drásticas para a escrita literária: “A obra de arte moderna não apenas encena uma crise da representação como também carrega (...) um regime de crítica imanente” (TROCOLI, 2015, p. 25). Ao deslocar o foco da escrita objetiva, minuciosamente descritiva, estruturada a partir do narrador onisciente do romance realista - aquele que tudo vê à distância, possuindo o domínio da situação como um todo, consciente de cada um dos personagens para poder trazer à luz todo o jogo social – o que se impõe, com o romance moderno, é uma escrita de ruptura, não linear, incômoda, algo que escapa à estrutura do romance como narrativa centrada no eu.

A psicanálise, por sua vez, se funda a partir do interesse de Freud em escutar o que tinham a dizer as pacientes histéricas - cuja fala até então estava excluída de qualquer interlocução possível, por serem estigmatizadas como falsas e simuladoras, em desacordo com a realidade. Esse ponto nos interessa, evidenciando que, na histeria, o corpo toma lugar na cena. Ouvindo as histórias destas mulheres, Freud percebe que seus sintomas colocavam em questão não exatamente o corpo anatômico, mas outro corpo - e passa a escutar, para além dos significados, as lacunas presentes nesse discurso. Mais do que isso, a virada se dá no momento em que se pode apontar não para a realidade do discurso, mas para a verdade que ele instaura - como sabemos, a partir da elaboração de uma teoria da fantasia, onde se inaugura o campo da realidade psíquica (1916 [2006, p. 370]).

É essencial, então, notar que aqui os conceitos de verdade e realidade guardam uma distância importante: não se trata de desvendar o que há de falso ou verdadeiro na história dessas mulheres – de descobrir, enfim, o que de fato se deu numa realidade conhecida – mas marcar que alguns pontos irrompem na fala como efeito de verdade, podendo colocar em jogo algo que diga respeito ao sujeito.

A dimensão do inconsciente instaurada por Freud implica, portanto, uma quebra na convicção e consistência do “eu sou”: o eu é golpeado em sua unidade. *Isso* que abala a certeza do eu em relação a si mesmo é o sujeito do inconsciente. Se tomarmos o eu como uma superfície discursiva, o inconsciente, então, é o que nessa superfície se dá como tropeço, irrompe como lacuna. Esses tropeços no discurso são pontos de ruptura onde poderemos observar que é impossível estar na linguagem em sua totalidade: há uma impossibilidade de tudo dizer; há aquilo que escapa, que toma lugar na fala no momento em que se quer dizer outra coisa; há algo que não se apreende, que chega ao outro de maneira incompleta, que é mal-entendido, ouvido com outro sentido. Aí se coloca em xeque a dimensão da essência: é na fala que se vislumbra o que, da estrutura enunciativa, falha, e é aí que está o nosso sujeito.

Dito de outro modo, podemos apontar que é apenas assujeitando-se ao lugar de falante, assumindo e submetendo-se, portanto, à linguagem e às suas limitações que o sujeito poderá tomar posição na ordem simbólica. O passo para a linguagem não se faz, portanto, sem essa subordinação à sua estrutura, e é importante aqui colocar a diferença que faremos entre a leitura de submetimento e de submissão: submeter-se, estar submetido, implica um ato, a emergência de um posicionamento, algo que precisa sempre se refazer - enquanto que ser submisso diz de um lugar já dado de antemão.

Não podemos ignorar que parece haver como que uma dupla função: ao mesmo tempo em que a operação se faz no ato mesmo de submeter-se a esse limite – da estrutura própria à linguagem, a impossibilidade de tudo dizer, de recuperar um discurso primeiro, perdido, a distância entre o que se diz e o que se escuta, a falha da comunicação – é precisamente a partir dele que se abre lugar para o sujeito advir. Aí onde, num passo a mais, se pode fazer ruptura, é possível produzir outra coisa.

Nessas lacunas, exatamente onde a continuidade se perde, é que se pode encontrar algo que diga respeito à verdade, e encontrá-la é sempre surpreendente, pois aparece onde algo escapa, podemos dizer, irrompendo no movimento narrativo. Como vimos, nos pontos de ruptura pode-se vislumbrar índices de uma verdade – sempre parcial, que exigirá do sujeito a construção de algum enredo para que possa ganhar lugar.

Notamos, ainda, uma articulação da verdade do sujeito em análise com os achados da teoria que, ela própria, se articula em torno destes pontos de inconsistência, de rompimento - como o trauma, os sonhos, os atos falhos e o esquecimento. É tomando esses pontos que colocam em questão a descontinuidade, que a psicanálise enquanto texto ganhará um enredo, uma tessitura própria. Devemos, portanto, considerar o passo de Freud na direção da psicanálise como um passo que implica uma perda: a perda de um saber totalizante. Esta mesma ruptura é, desde então, levada às últimas consequências na literatura, como podemos ler em diversos autores que se tornaram, inclusive, tão caros à pesquisa psicanalítica.

A própria estrutura, então, é o que permite essa abertura de espaço, mas talvez haja um passo além. O escritor angolano Gonçalo M. Tavares, que propõe com sua escrita literária “uma espécie de investigação da linguagem”, afirma em uma entrevista que “a literatura é o espaço de resistência da linguagem, das infinitas maneiras da linguagem se expressar”, uma vez que aí se opera com a “ideia de que as frases não dizem apenas uma coisa, elas têm vários sentidos, podem ir por um caminho, ou pelo caminho oposto; que a linguagem pode ser sabotada”:

Essas qualidades da linguagem (...) são o contrário da informação, e o contrário da clareza, e portanto a ideia de transformar a linguagem em um mundo útil é anular, é destruir as grandes qualidades da linguagem. O mundo da poesia e da metáfora, por exemplo, é precisamente o mundo da não clareza (TAVARES, 2017).

Pensando num sujeito que surge como efeito da estrutura - num espaço *entre* significantes, como veremos mais à frente - podemos nos questionar se a condição essencial da relação entre sujeito e linguagem é dar lugar ao engano. Nos deteremos com mais cuidado à ideia do engano, do erro, disso que falha. Lacan nos diz que aí “é novo ver aparecer um sujeito” (1964, p. 169), justamente num lugar do que escapa, “no roldão da ciência, no empuxo de seu automatismo dedutivo, algo resiste e não se deixa apreender no cálculo. Algo que subsiste apenas como ponto de fuga” (LO BIANCO; COSTA-MOURA, 2017). Com a palavra de Gonçalo, vemos um passo a mais: a possibilidade de sabotar a linguagem, como escreve o próprio em seu Livro da dança (2001):

Claro que podemos errar e não voltar atrás para corrigir o erro porque o erro não é o ERRO o erro só começa no corrigir, errar e avançar não é errar: é avançar; errar e corrigir não é corrigir: é errar.(TAVARES, 2001, p. 56)

No que está implicada a consequência de “Só voltar atrás se atrás for à frente.” (TAVARES, 2001, p. 57). Esse ato de sabotagem, segundo o poeta, é uma posição própria da literatura. Creio podermos afirmar que a literatura, então, assume na cultura a função de

colocar uma questão para a linguagem – ou colocar a linguagem em questão. Uma postura de afirmar que essa estrutura nunca está totalmente dada, que não há muitas garantias, como veremos, especialmente com a literatura moderna – aqui com Marguerite Duras. Há algo que ela pode nos ensinar sobre o sujeito.

Portanto, o objetivo da investigação em torno disso que identificamos como uma ruptura histórica na maneira como a linguagem se apresenta, é poder tirar consequências tanto para repensarmos alguns pontos da teoria psicanalítica, quanto para tirarmos efeitos para a clínica. Se a literatura nos ensina algo a respeito da operação com o sujeito, se ela assume essa função em relação à linguagem em diferentes momentos na história, a psicanálise precisa poder escutá-la.

Litorais

Vemos que há, tanto na psicanálise como nessa literatura, uma dimensão muito própria do texto que se refere à descontinuidade. A questão que de saída nos orienta – no sentido de que exigirá um trabalho de construção, sem pretensão de encerrar numa resposta - é por que o romance moderno, assim como a psicanálise, tomam para si a tarefa de trabalhar com a instabilidade estrutural da linguagem, do texto. Isso que na psicanálise aparece como dimensão do sujeito, particularmente inapreensível, em seu caráter problemático de hiância, faz questão para ambos os campos. Caberá, portanto, investigar quais as condições necessárias para que isso se coloque na linguagem num dado momento.

Apostamos que essa investigação nos permitirá minimamente precisar que relação é essa uma vez que estamos falando de campos distintos. Faz-se necessário um cuidado de não forçar esses dois lugares para fazê-los coincidir. Se falamos a partir de uma posição orientada pela psicanálise, é preciso estarmos atentos para o fato de que não se trata de ler psicanálise e literatura como campos idênticos e tentar suturar a distância. Pelo contrário, é pela via da diferença que devemos orientar esse percurso. Isso implica uma posição ética de leitura, pois, de saída, colocar em questão uma suposta semelhança dos campos é desnaturalizar as relações entre eles.

Podemos ver nesta desnaturalização uma via orientada pela ética própria à psicanálise, uma vez que sustentá-la implica afastar-se de um funcionamento automático da coincidência.²

² Pensamos nesta questão apoiados na prática da psicanálise na pesquisa *Corpo e Finitude: a escuta do sofrimento como instrumento de trabalho em instituição oncológica*, realizada no INCA com orientação da professora Anna Carolina Lo Bianco e supervisão de Juliana Castro. Vale aqui mencionar brevemente - uma

Neste automatismo poderíamos abrir mão de algumas diferenciações e do caminho mais trabalhoso de partir de um lugar que não é óbvio, e contar com uma ideia que poderia ser bem aceita, de que não há limite entre os dois campos. Naturalmente que a ideia do encontro, enredada pela fantasia, pode parecer mais sedutora à primeira vista. Essa ideia, entretanto, não nos ajudará muito a avançar no trabalho de pesquisa. É preciso então sustentar toda a dificuldade que nos coloca a escolha por um *método de colisão*, a despeito de um método da coincidência³.

O primeiro passo desse trajeto foi precisamente poder estranhar. Diante da suposta coincidência de algo que se dá nos dois campos, poder questionar: o que foi isso? Como é possível que movimentos tão próximos ocorram no mesmo momento em lugares diferentes? Tratando-se de campos que se debruçam sobre a linguagem, será que há algo que aí se impõe na própria estrutura da linguagem?

Desde o primeiro momento em que foi preciso encarar o desejo de trabalhar no espaço entre psicanálise e literatura, encontrei diversos pontos de inquietação. A primeira constatação é que, apesar de um campo oferecer ao outro inúmeras aberturas, trata-se de lugares distintos. Cada um se organiza numa linguagem própria, com objetos e leis diferentes. Como mencionamos, a psicanálise enquanto teoria, texto escrito, se estrutura a partir de uma prática clínica. A prática da escrita literária é inteiramente outra. No entanto, é comum escutarmos que a psicanálise também opera um trabalho de leitura e escrita. O que isso quer dizer?

vez que a questão é extremamente complexa e exigiria outro percurso - alguns pontos que nos servem de baliza na relação entre esta pesquisa e o trabalho realizado no INCA.

No hospital, no lugar de psicólogos, somos constantemente solicitados pela equipe a aplacar as angústias - dos pacientes e as nossas, os profissionais - de modo a responder ao protocolo que já determina de antemão que posições devem ser tomadas em cada situação. Podemos pensar que se pautar por esse protocolo é estar num regime da semelhança, onde os atos serão idênticos ao que está instituído. No entanto, nos grupos da pesquisa escutamos - não apenas dos profissionais que têm alguma introdução na psicanálise, mas de outros que se implicam e tomam seu lugar de sujeito em seus trabalhos - diversos relatos de situações em que foi preciso contornar o protocolo e assumir o que estamos chamando uma posição de "erro", para decisões radicais como, por exemplo, a aposta de salvar uma vida. Certamente não se poupando de ter que lidar com todos os problemas que terá gerado. Que o protocolo para o psicólogo seja o de afastar o mal-estar nos coloca um problema ainda mais radical se trabalhamos orientados pela psicanálise, pois levar em consideração a economia de gozo e as posições desejantes de cada sujeito pode parecer completamente desarrazoado quando se trata de sujeitos submetidos a um tratamento de câncer numa instituição hospitalar. Escapar desse regime, então, é sustentar o desconforto de, a cada vez, poder colocar o protocolo em questão, não naturalizá-lo, desvelar "a relação da tarefa com o ato", como sustenta Lacan, onde "a tarefa é a psicanálise. O ato é aquilo mediante o qual o psicanalista se compromete a responder por ela" (LACAN, 1967. p. 346), o que implica que o saber da psicanálise só se sustenta se é feito com esta práxis.

³ A expressão foi usada pela professora Flavia Trocoli numa banca de defesa de tese do Programa de Pós-graduação em Teoria Psicanalítica, em dezembro de 2016, e foi extremamente marcante pela sua precisão. Retomo aqui a proposta de um "método da colisão", contrapondo-o ao método da coincidência, pois foi a partir do encontro com essa ideia que pude me reposicionar nesta pesquisa.

Numa aproximação com a Faculdade de Letras, na intenção de ver que leitura se fazia ali, essas dificuldades tornaram-se ainda mais sensíveis. Escutei o perigo da “psicanálise aplicada” que algumas posições de leitura podem gerar: a facilidade com que podemos acabar por “psicanalisar” textos e personagens literários, se nos deixarmos levar por um movimento de usar a literatura como exemplo para os conceitos psicanalíticos, enquadrando-a à teoria - como se à psicanálise coubesse a função de explicar algo relativo à literatura. Um trabalho nesse sentido apenas reduziria o texto literário e, portanto, não seria nada produtivo, se levarmos à risca a advertência de Freud que Lacan reitera:

A única vantagem que um psicanalista tem o direito de tirar de sua posição, ainda que essa lhe tenha sido reconhecida como tal, é a de recordar com Freud que, em sua matéria, o artista sempre o precede, e que não há por que fazer-se psicólogo ali onde o artista lhe trilha o caminho (Lacan, 1965, p. 8-9).

Como, então, adotar uma posição de leitura possível, que não reduzisse nenhum dos campos? Para tentar sustentar esse movimento, propomos chamar para a discussão a literatura, não com o intuito de forçarmos o texto para encaixá-lo numa fórmula/definição conceitual, mas na direção oposta: nos valendo do texto literário, lançar luz sobre as noções que se mostram mais obscuras. Não pretendemos, portanto, tomar o texto como objeto de interpretação a partir da teoria psicanalítica.

A intenção é, ao contrário, servir-nos da leitura de Duras sobre os pontos que nos fazem questão para melhor abordar o que está em jogo aí onde temos dificuldade de avançar com a psicanálise. Apostaremos que as cenas durasianas - que portam a descontinuidade, como logo veremos - nos ajudarão na investigação de qual a relação entre este conceito de sujeito e a linguagem.

Há ainda um posicionamento que também será importante no cruzamento entre os dois campos. Trata-se do exercício de ler Freud e Lacan não como autores detentores da verdade teórica, mas como escritores modernos, ainda que em tempos distintos. Freud opera uma ruptura no início do século, cujos efeitos Lacan recolhe e apresenta, na própria estrutura de seu texto, que já se trata de uma escrita totalmente diferente da freudiana. É importante observar que a linguagem entra em questão precisamente nessa virada. Como veremos, há uma variedade de saberes – as ciências ditas humanas - que se debruçam sobre ela. É, por exemplo, com a lente do estruturalismo, fundado a partir da linguística, que Lacan poderá ler e nomear pontos fundamentais da teoria que já estavam em Freud, como o significante e seu funcionamento, as ideias de metáfora e metonímia. Com isso queremos apontar que há entre

os dois um tempo que justamente é necessário para notarmos alguns efeitos disso que estamos chamando de corte.

O que isso implica? Em primeiro lugar, é preciso lembrar que a questão do autor é um problema para a crítica literária moderna, que discutirá questões como de quem é a voz do texto e se há uma intenção por trás da escrita. Os estudos da teoria literária que se consolidam no século XX assumem uma importante posição crítica acerca da problemática do autor que se coloca para a literatura - o que levará Foucault (1969), por exemplo, a se perguntar “O que é um autor?”. Roland Barthes (1984), em outro trabalho de título emblemático, *A morte do autor*, afirma que:

escrever já não pode designar uma operação de registro, de verificação, de representação, de “pintura” (como diziam os Clássicos). O escritor moderno, tendo enterrado o Autor, já não pode acreditar que tem a mão demasiado lenta para o seu pensamento ou para sua paixão (...) para ele, ao contrário, a mão, dissociada de qualquer voz, levada por um puro gesto de inscrição (e não de expressão), traça um campo sem origem ou que, pelo menos, outra origem não tem senão a própria linguagem, isto é, aquilo mesmo que continuamente questiona toda origem (BARTHES, 1984[2004, p.61]).

A consequência dessa posição de afastamento do Autor, ainda segundo Barthes, “transforma radicalmente o texto moderno” uma vez que “a pretensão de decifrar um texto se torna totalmente inútil. Dar ao texto um autor é provê-lo de um significado último, é fechar a escrita.” Adotar essa posição de leitura implica, portanto, abandonar a intenção de encontrar uma verdade da origem do texto, mas poder ler o movimento da escrita, aí neste “ponto em que só a linguagem age, performa, e não ‘eu’” (ibidem, p. 60).

O trabalho permitiu notar como os textos destes escritores, Freud e Lacan, também são marcados pelas rupturas, ou seja, como a própria teoria psicanalítica, assim como a literatura moderna, se constrói em torno da descontinuidade. Não só os conceitos com que trabalhamos evidenciam isso, mas também a construção textual da teoria. É, por exemplo, a partir das lacunas e impasses de sua pesquisa que Freud irá avançar, e as próprias viradas teóricas estão aí para nos lembrar que não estamos trabalhando no campo da linearidade. Com Lacan, por outro lado, há algo da ruptura que se impõe a nível da palavra, e aí não é mais a construção narrativa que sofre, mas há outro tipo de perda colocado no texto.

Esse o ponto que nos é caro, e é com ele que devemos seguir, para pensarmos o que, a partir de um corte instaurado, não pode mais se sustentar. A aposta é de que há aí um ponto sem retorno, que tem consequências para a linguagem. Da mesma maneira como quando leio o texto de Duras e há algo que não se apreende, por mais que se retome o início. O que se abre aí, e quais as consequências dessa abertura para nós, hoje?

No mesmo momento da fundação da psicanálise, abre-se a possibilidade do surgimento de uma ciência que virá tomar a linguagem como objeto de estudo: se constitui a linguística moderna, com base nos cursos de Ferdinand de Saussure, cuja teoria, Lacan tomará de empréstimo, para afirmar que:

“O inconsciente, a partir de Freud, é uma cadeia de significantes que em algum lugar (numa outra cena, ele escreve) se repete e insiste, para interferir nos cortes que lhe oferece o discurso efetivo e na cogitação a que ele dá forma.” (LACAN, 1960 [1998, p.813])

A questão que Lacan pode delimitar a partir daí terá lugar nesta construção: “uma vez reconhecida a estrutura da linguagem no inconsciente, que tipo de sujeito podemos conceber-lhe?” (1960 [1998, p. 814]) – esta pergunta é, sem dúvida, essencial para nossa investigação. Poderemos precisar o que a psicanálise opera, apoiada na teoria da linguagem. Trata-se de um movimento de reinsserir o sujeito no discurso, aí de onde ele foi foracluído?

Destinos

Naturalmente que, para falar do que se impõe com este corte, poderíamos seguir por inúmeros caminhos. O nosso terá como direção pensar as mudanças que essa dimensão de perda opera na construção narrativa e que efeitos de escrita e leitura são produzidos a partir dessa operação.

Esse trabalho com a literatura e a psicanálise sempre se moveu com algum incômodo - colocado na questão de qual a posição possível de leitura nessa linha. Portanto essa pesquisa é ainda um ato de tomar lugar aí, movimento de sair do impasse, fazer uma terceira via. Poder abrir espaço, cavar um buraco, assumir uma posição de onde alguma palavra possa ser produzida. Tomemos como direção a célebre afirmação que Lacan faz como leitor de Marguerite Duras: “Que a prática da letra converge com o uso do inconsciente é tudo de que darei testemunho ao lhe prestar homenagem”(LACAN, 1965, p. 200). Essa frase, que não será uma solução, nos coloca vários problemas. O que seria a prática da letra? Seria a literatura? O fazer do escritor? Ler é uma prática da letra? E o uso do inconsciente? Numa análise se faz uso do inconsciente? Um olhar cuidadoso sobre a frase fará surgir outras leituras.

Talvez a investigação sobre a prática da letra nos permita ver de que trata esse uso do inconsciente a que Lacan se refere. Como vimos, nos dirá mesmo com alguma precisão algo

sobre o sujeito do inconsciente. Essa frase dá o tom da dificuldade com que assumo esse trabalho, e ela nos acompanhará ao longo do percurso, fazendo ressoar o incômodo.

1. O QUE SE ROMPE?

1.1 As descontinuidades na linguagem

A partir dessas inquietações, algumas direções iniciais começam a tomar forma nas seguintes perguntas: como se dá a ruptura que se coloca no mundo? Seria possível afirmar que Freud instaura uma nova maneira de ler? Que ressonâncias disso poderíamos ver na escrita literária?

Essas perguntas se abrem em leque para uma problemática maior, a saber, o corte que se produz no campo da ciência e os efeitos disso ao longo da história. Procuraremos reconstituir minimamente essa operação, que servirá para entendermos qual o lugar do problema que estamos investigando. É preciso considerar algumas questões importantes trazidas por Michel Foucault em *As palavras e as coisas* (1966). Ele aponta que “a partir do século XIX, a literatura repõe à luz a linguagem no seu ser” (1966, [2007, p.61]), ou seja, haveria aí uma nova organização da linguagem, que implica num aparecimento do “ser vivo” (ibidem, p. 60) desta, uma marca viva da própria linguagem que até então estaria apagada.

O autor, cuidadosamente, nos mostra a dificuldade de se estabelecer o estatuto das descontinuidades para a história. De que, afinal, trata o descontínuo, essa ideia de que uma cultura deixa de pensar do modo como fizera até determinado momento?

Pretende-se traçar uma divisória? Todo limite não é mais talvez que um corte arbitrário num conjunto indefinidamente móvel. Pretende-se demarcar um período? Tem-se porém o direito de estabelecer, em dois pontos do tempo, rupturas simétricas, para fazer aparecer entre elas um sistema contínuo e unitário? (...) Se ele tem em si seu princípio de coerência, donde viria o elemento estranho capaz de recusá-lo? Que quer dizer, de um modo geral: não mais poder pensar um pensamento? E inaugurar um pensamento novo? (FOUCAULT, 1966 [2007, p. 75]).

Podemos dizer que neste livro é construída uma história da linguagem e de como ela opera na estrutura do saber, portanto, tomando a psicanálise como um saber que se funda num determinado momento, as questões trazidas por Foucault serão essenciais, já que pretendemos trabalhar com o problema de uma ruptura no campo da linguagem.

O autor faz uso do mito de Babel para afirmar que a forma primeira da linguagem é a que se estrutura pela lógica da semelhança; “um signo das coisas absolutamente certo e transparente, porque se lhes assemelhava” (FOUCAULT, 1966 [2007, p. 49]). Essa relação de transparência, no entanto, é perdida. No mito bíblico, uma torre é construída por uma humanidade totalmente unida, inclusive a nível da linguagem: todos falavam a mesma língua.

O propósito da construção era chegar ao céu, por isso os homens sofrem uma punição divina. As línguas passam a ser diferentes – a palavra Babel, em hebraico, significa confusão. A tarefa da linguagem, portanto, seria de restituir esse discurso primeiro, perdido:

As línguas foram separadas umas das outras e se tornaram incompatíveis, somente na medida em que antes se apagou essa semelhança com as coisas que havia sido a primeira razão de ser da linguagem. Todas as línguas que conhecemos, só as falamos agora com base nessa similitude perdida e no espaço por ela deixado vazio (FOUCAULT, 1966 [2007, p.49]).

Notemos que aí algo já está perdido. Podemos tomar do mito precisamente essa leitura: no momento em que não há mais equivalência entre as línguas, quando há confusão no sentido, de saída se marca uma perda. Até o século XVII, é a essa lógica que a linguagem serve. Ainda com a garantia de uma íntima ligação entre palavras e coisas, como se, pela via da semelhança, fosse possível resgatar o discurso primeiro. A virada em questão é traduzida pela leitura de René Descartes que, no trabalho de afastar-se de qualquer possibilidade de ilusão em busca da razão, apontará a semelhança como erro. Podemos supor que a grande diferença marcada por Descartes seja precisamente a posição de afirmar que aí há engano e, portanto, que haveria uma maneira *correta* de operar com a razão.

A lógica da similitude, que antes estruturava o pensamento europeu, agora estará marcada como ilusória. Foucault nos mostra que por esse motivo o século XVI deixa a marca de “um saber que ainda não se tornara razoável”, “a lembrança deformada de um conhecimento misturado e sem regra, onde todas as coisas do mundo se podiam aproximar ao acaso das experiências (1966 [2007, p. 70])”. Num mundo onde o conhecimento se fazia pela aproximação, essas marcas da relação entre semelhança e ilusão apareciam como restos nas artes:

por toda a parte se desenham as quimeras da similitude, mas sabe-se que são quimeras; é o tempo privilegiado do *trompe-l'oeil*, da ilusão cômica, do teatro que se desdobra e representa um teatro, do quiprocó, dos sonhos e visões; é o tempo dos sentidos enganadores; é o tempo em que as metáforas, as comparações e as alegorias definem o espaço poético da linguagem (FOUCAULT, 1966[2007, p. 70]).

A partir de então os signos passam a ser apresentados por outra lógica. Com a publicação da *Gramática* (1660) e da *Lógica de Port-Royal* (1662) – importantes estudos filosóficos sobre a lógica e a linguística marcados pelo pensamento cartesiano – “a disposição dos signos se torna binária, pois que será definida pela ligação de um significante com um significado” (1966 [2007, p. 59]). Podemos concluir que essa divisão entre significante e significado não é óbvia e, portanto, trará consequências para a episteme clássica e moderna:

Essa nova disposição implica o aparecimento de um novo problema desconhecido: com efeito, perguntava-se como reconhecer que um signo designasse realmente aquilo que ele significava; a partir do século XVII, perguntar-se-á como um signo pode estar ligado àquilo que ele significa. Questão à qual a idade clássica responderá pela análise da representação; e à qual o pensamento moderno responderá pela análise do sentido e da significação (FOUCAULT, 1966 [2007, p. 59]).

Retomando a questão sobre o lugar das rupturas na construção da história, o próprio Foucault tece uma resposta, indicando que apenas designar por “racionalismo” esse novo período - em que “as velhas crenças supersticiosas ou mágicas” desaparecem e em que se marca “a entrada da natureza na ordem científica” – utilizando-se de um conceito pronto, pouco nos ajuda a avançar: “o que cumpre apreender e tentar restituir são as modificações que alteraram o próprio saber, nesse nível arcaico, que torna possíveis os conhecimentos e o modo de ser daquilo que se presta ao saber” (FOUCAULT, 1966[2007, p.75]).

Devemos seguir, portanto, atentos ao movimento dessas modificações, mais do que identificá-las por nomes e conceitos. Perguntemos, a partir daí, quais as consequências do nascimento dessa nova “ordem científica” que dará lugar ao que conhecemos como ciência moderna.

Alguns autores entre nós se aproximam deste tema no que ele interessa à psicanálise. Luciano Elia aponta o pleonasma da expressão, uma vez que considera a própria ciência como um “advento moderno”, ou seja, “resultado de um corte discursivo que rompe com o que se chama episteme antiga” (ELIA, 2004, p. 11). Esse corte – não é qualquer coisa afirmá-lo como corte discursivo - instaura uma nova linguagem da precisão, cujos efeitos Lo Bianco e Costa-Moura apontam, lembrando que nisso não há nada óbvio, uma vez que “o mundo em que vivemos nossa vida cotidiana não é matemático, e sequer matematizável. Ele é o terreno do “quase”, um solo movediço e impreciso”(2017) e, como vimos com Foucault, até um dado momento a produção de conhecimento se organizava de acordo com essa lógica. O que implica falar de um corte discursivo?

para que a natureza pudesse se apresentar a Galileo “escrita em caracteres matemáticos”, foi preciso que a própria ordem do que chamamos natureza já fosse concebida segundo os princípios de uma razão matemática. Só assim essa natureza pode ser apreendida numa rede de cálculo (...) de modo a fazê-los [os fenômenos naturais] “caber” no procedimento dedutível da ciência. Há muito mais aí do que a substituição de uma linguagem natural, por outra matemática. Há o engendramento de um universo da precisão em corte com toda a cultura, com todo o pensamento intelectual precedente (LO BIANCO; COSTA-MOURA, 2017).

Elia, por sua vez, nos mostra o paradoxo de que é, mesmo neste ponto onde a precisão entra em cena, que se instaura também o lugar da dúvida. A fórmula do *cogito* de Descartes, “penso, logo sou”, é o que abrirá espaço para a emergência do sujeito, uma vez que é a partir da dúvida, de um sujeito que adota o método de se questionar sobre a razão, que o discurso da objetividade irá se estruturar: “a aparição do sujeito no cenário do pensamento se fez através da angústia e da incerteza em relação ao que se dera até então como um mundo mais ou menos compreensível para o entendimento” (ELIA, 2004. p. 13).

Nosso próximo passo é pensarmos que, se a ciência moderna “estabelece as condições de aparição real do sujeito”, no entanto, ela “não o toma em consideração, não opera com ele nem sobre ele” (ELIA, 2004. p. 15). Resta excluído, não apenas esquecido: a busca pela exatidão exige que *isso* seja colocado à margem. O sujeito não cabe no campo de operação do saber científico. Com efeito veremos o chamado “Século das Luzes” dar lugar ao pensamento positivista, à lógica do progresso sem retorno, que desembocará nas drásticas consequências de uma revolução industrial e de guerras sem precedentes.

1.2 A psicanálise surge de um corte

*e mesmo pro escuro
não existe meia entrada
essa coisa de inventar um
desconto do corpo
o corpo quer entrar sem cálculo em tudo.
Maria Isabel Iorio*

Temos notícias de que, até Freud, o movimento da racionalidade e do positivismo assume a função de foracluir o sujeito, numa tentativa de trazer cada vez mais objetividade para a ciência. Nesse movimento se supõe uma verdade objetiva e apreensível, mas para isso será necessário afastar-se daquilo que pode perturbar essa consistência – toda e qualquer marca do sujeito será, portanto, anulada.

É na falha do saber que se situa o sujeito, no lugar em que o saber se completa não há espaço para o sujeito. Por aí se pode aquilatar o que a operação da ciência tende a eliminar, e ao mesmo tempo, se pode discernir como tal manobra se distancia da análise, cuja operação consistirá em aguardar e, eventualmente, produzir a falha no saber por onde emerge a Verdade no discurso de um sujeito que não pode ser ensinado (COSTA-MOURA, 2010).

Não se trata de um mero acaso que a psicanálise tome forma e ganhe consistência nesse momento. Elia retoma a seguinte afirmação de Lacan: “o sujeito sobre o qual operamos em psicanálise não pode ser outro que não o sujeito da ciência”, e lê que “a ciência justamente não opera sobre o sujeito”, mas o retira do campo de sua operação. Esse é o movimento que permitirá uma matematização do conhecimento, implicada na precisão do cálculo. “A subversão própria à psicanálise”, portanto, “em relação ao sujeito que já estava colocado pela ciência desde o seu advento como ciência moderna, é ter criado as condições de operar com este sujeito” (ELIA, 2004. p. 15).

Assim, delimitaremos este sujeito como uma consequência do ato de Freud, algo com o qual ele teve de se haver, que atravessou sua experiência: o desejo de escutar, de querer saber e ainda de pretender fazer ciência com isso que se apresentava à margem do próprio campo da ciência. A experiência psicanalítica de colocar em movimento a fala “produz as condições de emergência do sujeito do inconsciente” (ELIA, 2004. p.17).

No encontro com a histeria, algo se apresenta a Freud. A doença, na época quase epidêmica, ilustra bem o ponto fora da curva do saber científico. Corpos incontroláveis,

causas enigmáticas, cura desconhecida e, principalmente nos corpos femininos, as marcas da sexualidade escancaradas: num tempo e numa sociedade em que a moral assumia a forma rígida de um discurso que se estrutura na busca pela assertividade, pela clareza, pela objetividade acima de tudo. Diante de um corpo histérico, acometido pelo horror, mas também pulsante de desejo, o saber médico nada podia. Não havia evidência científica que pudesse explicar a doença, uma vez que não se encontrava lesão anatômica alguma nesses casos.

Nos encontramos então com histórias como a de Jane Avril⁴, célebre figura das pinturas de Toulouse-Lautrec. Jane foi diagnosticada com a “dança de São Vito” - distúrbio neurológico referente a uma afetação da coordenação motora - internada no Hospital Salpêtrière e submetida então a diversos tratamentos com Charcot. É, no entanto, num baile de empregados e pacientes - *bal des folles* - do hospital que ela descobre a dança como cura possível.

Nos chama atenção o nome da doença, que em si já inclui a dança. Que um corpo possa ser atravessado pela palavra dessa maneira - e que no lugar mesmo do sintoma possa se fazer uma leitura que inaugura uma saída - nos diz de modo preciso a função da histeria neste contexto. Jane sai da cena do hospital para os palcos dos cabarets da Paris *fin de siècle*, e ali mesmo onde se localizava a doença, é possível encontrar um corpo vivo, em movimento, atravessado pelo desejo. As histéricas, portanto, abrem uma questão fundamental no campo científico, que diz do sujeito marcado pelo desejo, por algo que pulsa no corpo, que escapa à apreensão do saber.

A histérica parece estar sempre fora da regra: ora seus órgãos agem de maneira exagerada, ora, ao contrário, tornam-se lentas a ponto de às vezes parecerem eliminadas. O corpo das histéricas vivia, enfim, de acordo com uma temporalidade sempre assombrosa, feita de intermissões, influências, crises agudas, e resistia durante anos a todas as tentativas de tratamento até que, um dia, sem que ninguém soubesse por quê, a histérica se curava sozinha. (...) É esse, portanto, o paradoxo da evidência espetacular: a histeria oferecia todos os sintomas, uma profusão extraordinária de sintomas – porém eles não se prendiam a nada (não tinham qualquer base orgânica) (DIDI-HUBERMAN, 1953[2015, p. 110-111]).

Restava a hipnose - como uma tentativa de controle, de fazer com que esses sujeitos se submetessem a alguma ordem - e os grandes asilos psiquiátricos, lugares do esquecimento, do

⁴ A história de Jane Avril é contada na mostra Toulouse-Lautrec em vermelho, em exibição no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP de 30/06 a 01/10/2017: A exposição, que faz parte de uma série de outras exposições do museu referidas à temática da sexualidade na arte, mostra como o pintor circulava pelos espaços de sua época, frequentando a cena social da elite, por ser filho de nobres, e ao mesmo tempo os cabarés e a boemia, as prostitutas, a cena da “decadência”.

que havia de ser deixado de fora da cena. A consequência da impossibilidade de lidar com o que estava fora da norma é a pior, mas é também o início de uma questão fundamental: o saber médico, diante do limite de sua compreensão, passa tomar os sintomas histéricos como mentiras. “Que uma mulher faça o próprio corpo mentir! Como pode a medicina continuar a ser honestamente exercida, se os corpos se puserem a mentir?” (DIDI-HUBERMAN, 1953[2015, p.111]) E, no entanto, essas mesmas pacientes também sofriam de febres e outros sintomas que não poderiam ser pura encenação. Didi-Huberman afirma que Freud - diante disso que Charcot “enunciava como fato”, numa tentativa de “negar qualquer paradoxo e qualquer *fictum*” (1953[2015, p. 112]) - não se cansaria de formular uma importante pergunta: o que, em se tratando da histeria - essa suposta mentira, que se apresenta em termos tão reais - , pode existir? O que é verdade?

E, posteriormente, reabriu o espaço que Charcot dedicara tantos anos a preencher. Charcot havia forçado a histeria a se avassalar no campo neuropatológico. Graças à escuta de Freud, ela tornou a fazer estremecerem as bases epistêmicas da neuropatologia. Mas foi preciso Freud passar pelo grande teatro da histeria, na Salpêtrière, antes de se entregar à escuta e de inventar a psicanálise (DIDI-HUBERMAN, 1953[2015, p. 115]).

É importante notarmos que o passo de Freud só se torna possível na condição de um submetimento à ciência de sua época: não por acaso, seu movimento é o de reabrir um espaço que teria sido suturado, preenchido. Freud vai junto com o movimento científico, seu olhar incide sobre os paradoxos do que estava estabelecido, e é a estrutura da ficção que ele irá recolher em sua escuta. É a partir de sua alienação a esse discurso que uma separação será possível, que um novo campo pode se fundar. Agora podemos situar, junto à psicanálise, uma virada.

Numa abordagem cuidadosamente construída, e num fundamental encontro com a falha de sua teoria das neuroses, Freud se depara com a dimensão da fantasia, onde a cena traumática não mais se dá num nível factual – no qual o trauma seria a causa das patologias clínicas – mas no nível da representação: faz parte de uma construção própria da análise. A cena da sedução infantil não é mais tomada como realidade última, mas é algo que só se torna possível na fala, e que diz respeito à sexualidade daquele sujeito. Em 1916, na conferência sobre *O caminho da formação dos sintomas*, já se mostra seguro em relação à teoria da fantasia, que classifica como “algo surpreendente e desconfortante”. Freud nos mostra que é preciso atravessar o desconforto em assumir o fracasso de uma teoria. É do fracasso que uma virada teórica pode ser feita.

Neste momento Freud pode afirmar, não sem espanto, que “as cenas da infância nem sempre são verdadeiras. Com efeito, não são verdadeiras na maioria dos casos, e, em alguns, são o posto direto da verdade histórica” (1916 [2006, p. 369]). É marcante no texto esta medida da verdade introduzida pelo autor: não se trata do verdadeiro, mas de uma verdade relativa à história do sujeito. O que cabe indicar, por enquanto, é que, a partir deste ponto, Freud pode oferecer a proposta de “igualar fantasia e realidade”, uma vez que, se estes “produtos mentais” foram criados pelo próprio sujeito, é preciso atribuir a mesma importância a estes e quaisquer outros fatos realmente experimentados, e conclui que: “As fantasias possuem realidade psíquica, em contraste com a realidade material, e gradualmente aprendemos a entender que, no mundo das neuroses, a realidade psíquica é a realidade decisiva” (1916 [2006, p. 370]).

Procuramos, com isso, apontar para um novo modo de leitura proposto por Freud, que toca a literatura, na virada do realismo para o modernismo - como vimos no início com Proust, e retomaremos mais à frente. Faz-se possível, a partir daí, uma transição dos modos de representação – da realidade material, objetiva, para a realidade psíquica. Esta transição pode ser lida em diversos pontos do texto freudiano. É notável, se acompanharmos o caminho de Freud, o que se constrói entre os textos *O homem dos lobos* (1918) e *Construções em análise* (1937). Podemos dizer de um reposicionamento do psicanalista em relação a essa questão.

Vemos Freud, num primeiro momento, implicado em precisar o lugar da cena real. Para isso ele se baseia numa minuciosa coleta de dados feita a respeito da infância do paciente, onde cada detalhe de data que extrai da narrativa ganha essencial importância. A consequência desse trabalho exaustivo é concluir que, a despeito do tempo cronológico, será necessária uma “construção da cena primordial”. Coloco em questão essa expressão e sugiro nos demorarmos um pouco nela - a noção da cena⁵ será preciosa para pensarmos a quebra da cronologia que Freud sustenta ao construir seus casos.

É curioso, se colocarmos em questão o termo, que uma cena considerada “primordial” – que seria, digamos, fundadora, anterior – exija, sob o olhar do autor, uma “construção”. Ela é posterior à cena do sonho, é uma segunda cena na ordem do texto, apesar de ser uma cena da infância, que teria constituído o trauma do homem dos lobos. Freud explora os pontos nos quais se articulam o sonho e a cena primordial, e é o próprio sonho que permitirá o entendimento dessa cena: “é através do sonho que se chega à construção do real da cena primordial” (LO BIANCO, 2002, p. 9), que inclui a marca de um acontecimento.

⁵ Para cena usaremos a definição do dicionário Aurélio: “conjunto do que se oferece à vista”.
 <<https://dicionariodoaurelio.com/cena>>. Acesso em: 21 Nov. 2017

Posteriormente, em *Construções em análise*, Freud poderá comparar o trabalho do analista ao de um arqueólogo, que procura reconstruir a história a partir das ruínas – mas aponta a distinção entre os dois no fato de que o material com o qual o psicanalista está tratando “não é algo destruído, mas algo que ainda está vivo (...). Todos os elementos essenciais estão preservados; mesmo coisas que parecem completamente esquecidas estão presentes” (1937 [2006, p.277]). Este acontecimento que, na fala, “implica toda sorte de presenças” (Lacan, 1953 [1998, p. 256]), marca a dimensão da verdade na psicanálise, que não está pronta *a priori*, mas só poderá ter lugar a partir da construção fictícia. A temporalidade, portanto, é uma marca notável nessa construção.

Se contarmos a história no sentido cronológico, ela se tornaria um trauma no senso comum do termo. Será preciso retroceder na cronologia, como fez Freud, pelo vetor retroativo da narrativa em análise. Esse tempo retroativo deve-se, também, à linguagem, cujo desdobramento promove um afastamento do que conta, ao mesmo tempo em que o retoma como narrativa (CALDAS, 2015. p. 8).

O passo de leitura de Freud implica uma subversão da lógica temporal. É por um deslocamento do tempo na narrativa que uma psicanálise opera; com isso, pode-se ler de um novo lugar, fazendo corte com a forma cronológica e abrindo espaço para “toda sorte de presenças” na fala e, por efeito, à possibilidade de surgimento do sujeito.

Assim temos notícias da importância da temporalidade no texto do sujeito em análise. Será preciso determo-nos com mais cuidado nesse ponto. A hipótese que começa a surgir toma forma na aposta de que a noção do tempo será uma importante chave de leitura para entendermos essa dimensão do sujeito enquanto efeito – que faz questão tanto para a psicanálise como para a literatura.

Em *Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano*, Lacan (1960) faz o trabalho de distanciar-se do sujeito da psicologia – como vimos, apreensível numa unidade, acessível ao conhecimento – para introduzir a operação de subversão que se faz numa leitura psicanalítica desta noção: “um sujeito definido por sua articulação pelo significante” (1960[1998, p.819]). O dispositivo clínico da psicanálise pode ser entendido, então, como o discurso que vai dar lugar a esse sujeito, chamá-lo para o mundo. O sujeito deve ser situado como produto da experiência analítica, um efeito da fala que se produz em análise.

Este posicionamento lacaniano implica ainda uma subversão da lógica da comunicação, formalizada no grafo do desejo, que vai ilustrar o ricocheteio da linguagem, um

curto-circuito na estrutura, incluindo nesta operação a função do significante e o que deste passa pelo Outro. Não há, então, um sujeito (emissor) que envia uma mensagem que chegará intacta a um receptor. À linguagem não será atribuída a função da comunicação, uma vez que esta será sempre perdida, a mensagem se perde no caminho.

Essa condição do sujeito em relação à linguagem nos permite já alguma aproximação com o campo literário. A questão, que aqui emerge, é uma impressão de que essa dimensão problemática do sujeito, lacunar, de ruptura, será um ponto importante, senão estrutural, não só para a psicanálise como para a literatura, como sugere Roland Barthes (1973) ao afirmar que o texto moderno é aquele que:

põe em estado de perda, aquele que desconforta, faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem (BARTHES, 1973[2015, p. 20]).

Numa análise é à desordem que estamos submetidos, *sujeitos* ao que na fala pode romper a estrutura discursiva: os atos falhos, as lembranças que se ativam à nossa revelia, as associações com as quais encontramos. Para isso, é preciso que se ocupe o lugar de fala, de narrador em primeira pessoa, à disposição de outro que poderá operar cortes, ritmar essa fala, que tomaremos propriamente como *texto*:

Podemos pensar na voz das palavras, na voz do texto, como sua enunciação, ou seja, a voz do sujeito do inconsciente. É esta a voz que se trata de ler na análise, e ler o texto não é algo que implique apenas um analista que fará sua leitura para comunicá-la ao paciente, mas antes de tudo é condição para o analisante achar a legibilidade de seu texto próprio (CASTRO; LO BIANCO, 2010. p. 90).

A psicanálise se posicionará pelo pressuposto básico de que, por mais que o sujeito, tanto saiba sobre si, possa receber de algum lugar uma marca do real que movimente, rearranje, dentro da lógica pela qual ele se orienta. Esse corte poderá vir seja da análise, seja de situações cotidianas, de uma palavra do outro, da arte. A práxis psicanalítica visa tratar o real pelo simbólico, incluir algo do real, do que faz corte, na estrutura da linguagem. O sujeito dificilmente saberá dizer sobre o que o sustenta na lógica de seus sintomas, possivelmente será necessário receber do outro algo que o permita pontuar em que pé se sustenta sua fantasia. É dos apontamentos e do corte do analista que poderá surgir o sujeito. O que se coloca como problema não é a verdade que poderá emergir, mas a dificuldade de o sujeito tomar lugar nessa verdade que emerge. Qual será, portanto, o lugar do sujeito aí?

Tomar o sujeito como efeito do corte é localizá-lo precisamente onde há escansão e o texto pode, então, ser marcado por um ritmo próprio. O ritmo, por sua vez, trata do

“movimento resultante da repartição e da repetição, do retorno regular de certos elementos”. No entanto, “não há um sujeito no ritmo, camuflado, a ser decifrado (interpretado) pelo analista. Há, pois, concomitantemente, ritmo e efeito de sujeito” (CASTRO; LO BIANCO, 2010. p. 92). Ora, ocupar numa análise a posição de narrador em primeira pessoa não se trata, portanto, de fazer uma manutenção desse lugar, mas implica poder escutar em sua própria fala, um outro dizer.

2. ESCREVER O IMPOSSÍVEL

Vimos com Foucault que as marcas das revoluções ao final do século XIX evidenciam, poderíamos dizer, um novo tratamento da linguagem. Poderíamos talvez nomear como um limite, como um encontro com o que é impossível de dizer, e provavelmente, quando falamos desse momento inicial, é disso que se trata, de um ponto limite da linguagem, aí onde não é mais possível apreender toda a significação, aí onde um significante não corresponde a um significado, onde a representação não se sustenta mais pela similaridade. No entanto, seguindo mais além, chamo atenção para o que Duras traz como marca em sua escrita. O passo que ela pode dar a partir desse limite nos permite atravessar o nível do próprio limite e ler a dimensão de excesso, da presentificação disso que está perdido.

A força da ruptura que vimos se impõe de início, imediatamente na afirmação da narradora: “A história da minha vida não existe.” (DURAS, 1984 [2007, p.12]) De saída, a dimensão da representação está em questão: como uma história que não existe pode ser contada? É precisamente essa impossibilidade que Duras escreve. Seguindo a leitura de Foucault, vemos surgir uma literatura que, para além de representar uma realidade e mais além do passo freudiano de fundar uma realidade psíquica, interroga as leis da representação.

O sujeito de que se trata na arte há muito não é mais aquele olho soberano capaz de ordenar a representação em regras mais ou menos fixas. Ele é outro: descentrado, não coincide mais com um centro organizador da representação. (...) contudo, uma vez abandonado seu lugar como origem inequívoca da representação, ele volta de fora da representação, como corpo real – o que reconfigura suas relações consigo próprio, com o objeto e com o espaço (RIVERA, 2013, p. 21).

Esse sujeito, ao se posicionar fora daquele lugar do eu que pode ver tudo, “perde seu lugar de direito para retornar como questão, em uma convocação direta do espectador” (RIVERA, 2013, p. 21). No caso da literatura, no momento em que não se trata mais de representar, é do lugar de leitores que somos convocados: será preciso ler, não apenas observar a história que é contada.⁶

A história, ora narrada em primeira pessoa, ora em terceira - num olhar exterior da narradora sobre si mesma -, se tece por fragmentos, pedaços de memória desconexos. Não há linearidade, uma vez que cada pedaço de texto não é estritamente dependente do outro. Já diferente do texto de Proust, que talvez inaugure algo da realidade psíquica num fluxo maciço

⁶ Temos notícias da radicalidade dessa subversão em *O deslumbramento de Lol V. Stein* (1964), livro de Duras que convocará Lacan no lugar de leitor, pego pela armadilha da enunciação. Neste romance há uma confusão em relação ao lugar de narrador. Há Jacques Hold que narra, num movimento de reconstituir a história da loucura de Lol, mas é com diversas outras vozes que ele pode contar a história.

de associações, no qual cada cena abre um leque de outras cenas, o texto de Duras é apresentado assim, com intervalos abismais entre um fragmento e outro, muitas vezes desarticulados, com personagens não nomeados.

O tempo verbal varia constantemente: por vezes uma cena do passado vivido pela menina aparece no presente do indicativo, na força do acontecimento que se faz no mesmo momento em que é narrado: “Permitam-me dizer, tenho quinze anos e meio. Uma balsa desliza sobre o Mekong.” (DURAS, 1984 [2007, p.10]). Esses acontecimentos são materialmente imagéticos: se dão a ver, como num golpe do olhar, uma aparição; e subvertem, em cenas comuns, aquilo a que nossa visão está habituada. Destacaremos, aqui, um erro e três imagens que saltaram aos olhos no encontro com essa escrita.

2.1 Percebo que o desejo

*há que se pagar um preço
pela tentativa risível
de erigir uma pessoa
sobre uma falha sísmica
Rita Isadora Pessoa*

“Percebo que o desejo” (DURAS, 1984 [2007, p. 32]). É a partir de um equívoco que começa esta leitura. Um engano permitido pela tradução, que a frase em sua forma original não permitiria⁷. Trata-se de uma frase que, sozinha, faz um parágrafo, entre dois outros. Essa frase, em sua solidão, a leio interminável - percebo que: o desejo. O desejo assim, só, sem complemento, permanece vivo ao fim da frase, me interrogando. Percebo que o desejo...? A frase lateja como um enigma. Só muito tempo depois é que me darei conta do sentido, do *o* como pronome oblíquo, objeto direto - percebo que desejo a ele - mas mesmo assim escolho ficar com a frase fora do sentido, ali onde o desejo pulsa, um rasgo na página, entre dois parágrafos. Esse erro marca um encontro com a escrita de Marguerite Duras e mais, ainda, diz do lugar de uma leitora em relação a ela. Diz de um “rumo imprevisto” (p. 9) ao qual é preciso se colocar em risco para que se possa sustentar um “esforço de olhar” (p. 39) na direção dessa escrita. Esforço de olhar será aqui poder ler. E ler será ler outra coisa.

Na narrativa de *O amante*, podemos dizer, é mesmo de um rumo imprevisto que se trata a cada instante, seja no ato de tornar comum uma “história de ruína e de morte” ou mesmo na construção de um rosto para a narradora. Só é possível fazer corpo, fazer história, a partir da

⁷ “Je m’aperçois que je le désire.” (DURAS, 1984. p. 37)

ruína, da “destruição da matéria”: os contornos se mantêm ali onde o conteúdo está apagado. “Um rosto destruído” é o mais próximo que se pode desenhar de uma imagem.

No rumo do imprevisto, as imagens têm um lugar diferente do que talvez pudéssemos chamar de cena. Há a grande cena, um enredo, personagens que compõem a estrutura de um romance. No fundo, um romance familiar, a própria “história de ruína e de morte que é a dessa família”. Mas é de encontro às imagens que o leitor é convocado. É preciso atentar para o fato de que essa imagem que encontramos aqui coloca em questão o que na psicanálise se entende por uma imagem referente ao registro imaginário - a que vela, que faz anteparo ao real.

A especificidade dessas imagens consiste na própria inconsistência delas. Diferente da cena, “conjunto do que se oferece à vista”, do que é representável dessa história, as imagens que permeiam o livro fazem furo nas páginas, no sentido, no texto. E, no entanto, apostaremos que as próprias imagens em sua inconsistência, nessa condição de furo, fazem escrita.

Freud faz da reprodução mnêmica uma construção que encobre a verdade, mas de alguma maneira a deixa entrever, e pode portanto ser perscrutada em uma tentativa de desvelamento. Com isso, ele acentua a distância entre vivência e representação. A imagem é obstáculo, véu sobre a trama, e podemos chamá-la, nessa vertente, de *imagem-muro*. Mas por entre sua trama, em suas lacunas, encontra-se, *in-visível*, um acontecimento terrível – em sua vertente, digamos, de *imagem-furo* (RIVERA, 2013, p. 52).

A ideia de imagem-furo nos será cara, servindo como uma chave de leitura para as imagens durasianas. Ela nos aparece, aliás, como uma abertura por onde poderíamos avançar com a psicanálise - cujo registro imaginário, em Lacan, se articula como véu, como preenchimento da distância entre real e simbólico. Essa imagem surge aqui como algo novo, diferente de um limite do que se pode ver, um ponto opaco, mas como janela para o real, furo por onde se olha. Rivera (2013) faz ainda uma importante inflexão na leitura de Freud, a partir da formulação do sonho como “realização de desejo”, *Wunscherfüllung*. No mesmo lugar em que o sonho, imagem pictórica, põe em cena e realiza o desejo inconsciente, a autora aponta para outro sentido do verbo *erfüllen*: aparecer.

O sonho consiste em uma realização de desejo na medida em que ele torna visual – faz aparecer – o desejo. Talvez se possa generalizar a fórmula e afirmar que *a imagem é um trabalho que faz aparecer o desejo* (RIVERA, 2013, p. 58).

Essa formulação, consequência da formulação freudiana, não parece nada óbvia quando estamos trabalhando com a teoria psicanalítica, e parece que pode nos aproximar das imagens de Duras, permitindo um importante reposicionamento no encontro com sua escrita.

2.1.1 Em volta da balsa, o rio

É do acontecimento terrível que Duras parte. As imagens também, como a cena, se oferecem à vista, mas não fazem conjunto. Não há um conjunto de imagens, uma série que formaria uma totalidade. Elas insistem e fazem resistência, no texto, a um sentido. Fazem corte na cena. “Em volta da balsa, o rio” (DURAS, 1984 [2007, p. 21]) - numa frase, a subversão do olhar: aí onde poderíamos ver uma balsa sobre um rio, temos o inesperado encontro com a imagem de um rio que dá contorno à balsa, esse buraco na paisagem, onde se inaugura toda a memória.

É pela imagem fundadora do romance, que localiza o encontro da menina com o amante, na balsa sobre o rio, que poderemos começar a pontuar algo da abertura em questão. Esta imagem – a travessia da menina, aos quinze anos, pelo rio Mekong - porta um vazio, diz a narradora:

Poderia ter existido, poderiam ter tirado uma foto, como qualquer outra, em outro lugar, em outras circunstâncias. Mas não tiraram. O objeto era miúdo demais para tanto. Ela só poderia ter sido tirada se fosse possível prever a importância daquele acontecimento em minha vida, aquela travessia do rio. Ora, enquanto esta ocorria, até mesmo sua existência era ainda ignorada. Só Deus a conhecia. É por isso que essa imagem, e não podia ser de outra forma, não existe. Foi omitida. Foi esquecida. Não foi destacada, subtraída ao conjunto. É a essa falta de ter sido registrada que ela deve sua virtude, a de representar um absoluto, de ser justamente a sua autora (Duras, 1984 [2007, p.13]).

É curioso o modo como Duras nos oferece o lugar de espectadores: a construção é erigida diante de nossos olhos, não com cenas consistentes que fazem unidade e preenchem os espaços vazios, mas precisamente com imagens que faltam, que estão perdidas, que não existem em nenhum registro. Assim se tece o texto, sempre no impacto da perda. Toda a narrativa porta o paradoxo de só ser possível enquanto inexistente, construída a partir dessa imagem que teria existido, se alguém pudesse registrar.

Foucault nomeará esse efeito Duras de “memória sem lembrança”: “uma memória que não passa de uma espécie de bruma, remetendo perpetuamente à memória, uma memória sobre a memória, e cada memória apagando qualquer lembrança” (FOUCAULT, 1975 [2001, p. 357]): as marcas da memória se apresentam, mas o conteúdo da lembrança está esvaziado. Como não nos remetermos, de imediato, ao mecanismo psíquico do esquecimento? Onde “o tema suprimido se esforça de todas as maneiras possíveis por estabelecer um vínculo com o que não é suprimido” (Freud, 1901 [2006, p.278]).

Em se tratando dessa estrutura no funcionamento psíquico, Freud aponta para uma estratégia de reconstrução a partir da lacuna ao tratar dos sonhos, “principal via de acesso” ao inconsciente. Segundo ele, o material do sonho é inconsistente, está sempre “perdido”, “mutilado pela infidelidade da memória” (Freud, 1901 [2006, p. 541]). Deve-se, ainda, atribuir “importância a cada um dos matizes de expressão linguística em que estes (os sonhos) nos foram apresentados. E mesmo quando o texto do sonho é insuficiente, levamos essa falha em consideração” (Ibidem, p. 541). A repetição do relato ganha importância, para que se possa identificar os “pontos fracos de disfarce do sonho”: os tais pontos de ruptura onde se abrem as possibilidades de reconstrução dos pensamentos oníricos que teriam originado o sonho. Trata-se de *reconstruir a partir de um fragmento o que foi perdido no esquecimento* do sonho: “Insisto em que toda a escala de estimativas de certeza seja abandonada e que a mais ínfima possibilidade de que possa ter ocorrido no sonho algo de tal ou qual natureza seja tratada como uma certeza completa” (Ibidem, p.594).

No texto *Sobre o mecanismo psíquico do esquecimento* (1898), Freud discorre, a partir de um relato próprio, sobre os elementos em jogo no esquecimento, comum não apenas em casos patológicos, mas na vida cotidiana. Freud conta que, em viagem para a Herzegovina, ao falar de um pintor para um amigo, não pôde lembrar o nome do artista em questão - e aponta para a relação que este nome mantinha, para ele, com temas relativos à morte e à sexualidade:

A influência que tornara o nome Signorelli inacessível à memória, ou, como costume dizer, aquilo que o ‘recalcara’, só podia proceder da história que eu havia suprimido sobre o valor atribuído à morte e ao gozo sexual (Freud, 1898 [2006, p.277]).

Ao final desse caso, conclui que todos os temas que estavam em questão nessa viagem - bem como a obra do artista cujo nome foi suprimido - estavam ligados ao caso de um paciente que havia se suicidado recentemente. O ponto que Freud destaca, para além do limite das lembranças encobridoras, é o da impossibilidade, daquilo que não se pode dizer; o que não há de assimilável na morte e na sexualidade.

A subversão de Duras, a diferença em seu movimento é, a partir do que foi perdido, fazer imagem. No texto também temos acesso a fragmentos - como os pedaços do nome esquecido encontrados por Freud. No entanto, já esses restos só podem estar ali por terem sido tecidos em torno dessas imagens-furo, dando contorno a elas, como o rio que resta em volta da balsa. Com o que não pode ser contado, ela escreve: escreve o impossível, afirmando que uma história que não existe pode sim ser contada, mas na condição de que se mantenha em perda.

2.1.2 Grito e silêncio, deserto e mar

*(Espera: estou inventando uma língua
para dizer o que preciso)
Ana Martins Marques*

Os restos aí estão como evidência da perda: a ruína é a imagem da própria destruição. Mas é para além do resto, na direção dessa destruição evidente que a narradora nos leva, até a pura perda, onde o silêncio e o grito participam no mesmo nível da tessitura do texto, onde o deserto e o mar se encontram. Do “ponto onde começa o silêncio”, Lacan vem para nos lembrar que “o grito não se perfila sobre fundo de silêncio, mas o faz surgir como silêncio” (1964 [2008 p. 33]). Nessa aridez, “o que acontece é justamente o silêncio, essa lenta labuta durante toda a minha vida.” (DURAS, 1984 [2007, p. 23]).

É de deserto que se trata quando se transpõe a ruína. Para escrever desse lugar, é preciso atravessá-lo, encontrar “palavras parecidas com as carcaças que se encontram nos desertos” (ibidem, p. 44), e então inventar outras - a narradora conhece essas, não as escreve, mas mostra que a relação com a língua materna é seca, feita de aridez, uma “ópera de gritos” que acompanha o “som surdo dos golpes” (ibidem, p. 46) da briga sem palavras dos irmãos.

Em volta dela o deserto, os filhos são o deserto, as terras áridas tampouco, perdeu-se o dinheiro, tudo se acabou. (DURAS, 1984 [2007, p. 42])

Se “a mãe não conheceu o gozo” (p. 32), é porque, diferente da narradora, não pôde transpor o deserto. Diante de tudo isso que se acaba, do que perde, se mantém na impotência, esperando recuperar as terras, o dinheiro, mas sempre fracassando. A única saída possível aparece nos momentos em que, em vez de lutar contra o oceano, ela inventa trazê-lo para dentro da casa ao lavá-la, nos tempos de estiagem: a “casa desfigurada”, primeiro “um lugar de angústia, naufragado”, “de repente se torna um tanque, um alagado à beira de um rio, um vau, uma praia” (ibidem, p. 46-47)), recebe os vizinhos, as crianças, a música do piano, a desordem. É nesse perigo iminente da presença da água, da presença de outros corpos dentro da casa e atravessando as relações da família, na própria desordem, que é possível vislumbrar alguma salvação, um instante de menos aridez.

Diante do insuportável da língua de uma mãe que “grita e perde as chances”, que outra língua é possível inventar? A língua chinesa, língua do amante e ruído da cidade que invade o quarto no encontro amoroso, “é uma língua gritada como sempre imagino serem as línguas dos desertos” (p. 33).

Não é possível abrir mão do deserto, tampouco do grito. Mas é possível fazer do grito, grito de prazer, ao conhecer o gozo e perceber o desejo. No encontro com o amante, para além da dor, do grito que instaura o silêncio e das palavras-carcaças, vemos aparecerem palavras de desejo, ruídos da cidade, a presença constante do vozerio na língua gritada que entra pelas persianas. O que impressiona na virada é que seja no ponto mesmo do horror que apareça alguma diferença.

Primeiro vem a dor. E então, depois que essa dor é acolhida, ela é transformada, lentamente arrancada, arrastada para o gozo, abraçada a esse gozo.

O mar, sem forma, simplesmente incomparável.

(...) O barulho da cidade está tão próximo, tão perto, que dá para ouvi-lo roçar a madeira das persianas. É como se as pessoas passassem pelo quarto. Acaricio o corpo dele nesse barulho, nessa passagem.

O mar, a imensidão que se recolhe, se afasta, volta (DURAS, 1984 [2007, p. 32]).

Um passo a mais: a carícia pode ter lugar onde o grito se torna ruído, se faz língua e se torna barulho. Na condição de puro grito, só pode dar lugar ao silêncio. Do mesmo deserto, do mesmo grito, se faz outro deserto, outro grito. Talvez a possibilidade dessa diferença esteja no corte que o rio faz: “suas águas em movimento atravessam as águas paradas dos arrozais” (ibidem, p. 21]):

O rio recolheu tudo o que encontrou desde o Tonlesáp, a floresta cambojana. Carrega tudo o que vem a ele, palhoças, florestas, restos de incêndios, pássaros mortos, cães mortos, tigres, búfalos, afogados, homens afogados (...), tudo segue para o Pacífico, nada tem tempo de fluir, tudo é levado pela profunda e vertiginosa correnteza interna, tudo fica em suspenso na superfície da força do rio (DURAS, 1984 [2007, p. 21]).

Deserto e mar, grito e silêncio, lugares da indistinção, cortados por um rio que arrasta os restos à imagem da torrente do desejo⁸. Do horror, arrastado pelo rio, se faz mar, Pacífico. Barulho constante, incessante, insistente, do mar que se move, recua e avança, alimentado pela força do rio, como o que num corpo pulsa. Um barulho tão próximo a ponto de se tornar material e poder tocar a madeira, dar lugar à carícia de um corpo, ao encontro amoroso, ao que há também de mais terrível na sexualidade. O horror se mantém. É com ele que se faz amor.

8 Referente ao trecho na página 38: “quando se deixa o corpo fazer e buscar e encontrar e tomar o que quer, e aí tudo é bom, não há restos, os restos são recobertos, tudo arrastado pela torrente, pela força do desejo” (DURAS, 1984 [2007, p. 32-34]).

2.1.3 Escapar à lei do erro

Você pergunta como o sentimento de amar poderia sobrevir. Ela lhe responde: Talvez de uma falha súbita na lógica do universo. Ela diz: Por exemplo, de um erro. Ela diz: jamais de um querer.

Marguerite Duras

Aqui o amor, no mesmo ponto em que é terrível – e impossível –, aparece como uma espécie de recurso à condição de total aridez. O amante, um jovem chinês de família nobre, é “um homem que tem medo” e, portanto, “deve fazer muito amor para lutar contra o medo”; a jovem narradora, que já perdeu tudo, carrega a marca de que, após o seu primeiro amante, “amaria o amor” (DURAS, 1984 [2007, p. 34]). Assume, então, o lugar que lhe é devido, e ama. É a única alternativa diante da proximidade com o mal que está “ali, à porta, contra a pele” (DURAS, 1984 [2007, p. 47-48]).

Se n’*A doença da morte*, o amor só pode sobrevir de “uma falha súbita na lógica” (DURAS, 1983 [2007, p. 81]), na afirmação de um erro, em *O amante*, é também a lei do erro – que pressupõe que haja o certo – a origem de todo o medo. É preciso escapar à lei do erro (DURAS, 1984 [2007, p. 20]), subvertê-la, para poder amar: “encontrar forças para amar além do medo” (ibidem, p. 39). Este amor não torna a história mais leve, consistente, ou romântica, pois não é de querer que se trata, mas de desejo. É o desejo que opera reposicionando a narradora na cena do primeiro encontro com o amante, que é narrada a princípio em terceira pessoa, numa narrativa enxuta, árida, onde “ela” participa como que de fora:

Não tem um sentimento muito definido, não sente ódio nem repugnância, então sem dúvida ali já existe desejo. Ela desconhece o desejo. Concordou em vir quando ele a convidou na tarde anterior. Está onde deve estar, deslocada.

(...) Ela não o olha no rosto. Não o olha. Ela o toca. Toca a suavidade do sexo, da pele, acaricia a cor dourada, a desconhecida novidade. Ele geme, chora. Sente um amor abominável.

E chorando ele faz (DURAS, 1984 [2007, p.30-32]).

Em seguida, junto à formulação que destacamos, “percebo que o desejo”, um corte para a cena narrada em primeira pessoa, onde aparece o olhar:

Eu me pergunto como tive a força de enfrentar a proibição posta por minha mãe. Com essa calma, essa determinação.

(...) Nos olhamos. Ele abraça meu corpo. Me pergunta por que vim. Digo que devia vir, que era como uma obrigação.

(...) Percebo que o desejo.

(...) Ele me chama de puta, de nojenta, diz que sou seu único amor, e é isso o que ele deve dizer e é isso que se diz quando se deixa o dizer acontecer, quando se deixa o corpo fazer e buscar e encontrar e tomar o que quer, e aí tudo é bom, não há restos, os restos são recobertos, tudo arrastado pela torrente, pela força do desejo (DURAS, 1984 [2007, p. 32-34]).

Como escapar à lei do erro, e o que isso pode acrescentar para nós, que lemos com a psicanálise? No traço da letra de Duras, do lugar de leitores, o desejo aparece como a única via que subverte essa lei. A operação do desejo é fazer o deslocamento da posição do erro, da interdição e do medo, para a afirmação, para uma situação em que se pode tomar a palavra e narrar.

2.2 Efeitos do corte

Retornemos agora ao caminho indicado por Foucault, em nossa construção acerca da linguagem. O autor afirma que, num determinado ponto da história, a própria linguagem é reduzida ao estatuto de puro objeto e, de modo ainda mais radical, a busca pelo conhecimento que se forma no século XIX “descobre não a soberania de um discurso primeiro”, mas “o fato de que nós somos, antes da mais íntima de nossas palavras, já dominados e perpassados pela linguagem” (FOUCAULT, 1966 [2007, p. 413]).

Temos então uma “dupla marcha” em curso no século XIX: “em direção ao formalismo do pensamento e à descoberta do inconsciente”. Concomitantemente um movimento de “tornar a linguagem transparente às formas do conhecimento” (FOUCAULT, 1966 [2007, p. 415]) – com a linguística, os estudos gramaticais e de lógica - e outro que se ocupa do que resta dessa operação. Esta marcha sem retorno será levada às últimas consequências. É aí que vemos uma nova linguagem, um novo texto, uma nova escrita se tornarem possíveis.

É possível afirmar que a partir desse momento a estrutura da linguagem dá lugar ao acidente? Com a descoberta do inconsciente, vemos Freud se deparar com as suas formações: chistes, atos falhos, esquecimentos. No mesmo ponto, o acidente pode ser enquadrado como erro. A literatura, portanto, assume “uma função em relação ao modo de ser moderno da linguagem” (1966 [2007, p. 15]). Foucault localiza aí “o aparecimento da literatura como tal”:

Da literatura como tal, pois, desde Dante, desde Homero, existiu realmente, no mundo ocidental, uma forma de linguagem que nós, agora, denominamos “literatura”. Mas a palavra é de recente data, como recente é também em nossa cultura o isolamento de uma linguagem singular, cuja modalidade própria é ser “literária”. É que, no início do século XIX, na época em que a linguagem se entranhava na sua espessura de objeto e se deixava, de parte a parte, atravessar por um saber, ela se reconstituía alhures, (...) referida ao ato

puro de escrever. (...) ela [a literatura] reconduz a linguagem da gramática ao desnudado poder de falar, e lá encontra o ser selvagem e imperioso das palavras (FOUCAULT, 1966 [2007, p. 415]).

Vemos que é possível, afinal, identificar uma homologia entre as funções da psicanálise e da literatura nesse ponto da história. A própria literatura - enquanto linguagem literária, prática de escrita - surge aí, a partir disso que resta e escapa às pretensões da precisão de tornar a linguagem objeto, objetivável.

A psicanálise - num primeiro momento com Freud em sua relação com a medicina, como vimos, e depois com Lacan - se ocupará disso. Também como mencionado, a partir dos estudos linguísticos de Saussure, que datam da mesma época dos estudos freudianos, vemos surgir a noção de estrutura, e posteriormente o estruturalismo como o movimento a que se refere Foucault, de formalização da linguagem como um conjunto elementar.

Com a linguagem apreendida num sistema regido por leis, pode-se então finalmente dar uma base formal para as ciências humanas, sempre à margem das ciências exatas. Esse método de investigação, a partir da leitura de Lévi-Strauss em sua *Antropologia Estrutural*, oferecerá condições de formalização para inúmeros outros campos - como ocorre com a crítica literária, a sociologia, a filosofia - que se utilizarão da possibilidade de, a partir de uma leitura dos elementos, afastar da estrutura a marca da subjetividade, principal alvo de críticas e refutações num momento em que a ciência se inscreve no mundo com tanta assertividade.

Durante os anos da década de 50, a partir da releitura da obra de Freud atravessada pela linguística de Saussure, Lacan chamará atenção para a função da estrutura da língua enquanto fundamentadora das estruturas culturais. Este passo permite problematizar as instâncias a que se recorre para se estabelecer a teoria psicanalítica - real, simbólico e imaginário -, e aproximar os dois campos - linguagem e cultura - quase em termos de uma equivalência. No entanto, se a teoria clássica do signo é uma teoria da representação (VIEIRA, 2009), a leitura lacaniana opera aí mais uma importante subversão:

Um signo é um “perceptível” que responde por um “imperceptível”, o primeiro representa o segundo. A essa função do signo acopla-se uma teoria da significação: o significado de um signo é a coisa que ele representa. A experiência analítica, onde todas as coisas são fruto de um dizer, exige outra abordagem, cujo ponto de partida será a teoria de Saussure. O signo perde sua relação fundamental com o referente e passa a ganhar valor dentro do sistema de signos da língua. Lacan renomeia o signo saussuriano, formaliza e reduz: um significante só tem significado no pareamento com outro, só tem sentido na estrutura, em uma relação que escreveu: S1-S2 (VIEIRA, 2009).

Com essa quebra de referencial produzida pela leitura saussuriana, onde o signo já está descolado do significado, Lacan opera ainda uma virada, dando ao significante o lugar central na estrutura da linguagem. O significado, portanto, é posterior à articulação dos significantes numa cadeia. Essa cadeia, que se organiza de acordo com as leis do significante, é a estrutura da linguagem.

Segundo Lacan, é essa estrutura que distingue o falante de outros seres: que ele seja marcado pelo significante implica que se constitua em referência à ordem simbólica. O domínio simbólico, organizado por limites e leis, é onde se está diante do real do encontro com o outro – aí de onde só é possível responder. Este campo do real não deve ser confundido com a noção comum de realidade: o real permanece pulsante no sujeito como ponto inapreensível, daquilo que não possui representação e, portanto, não pode ser dito e retorna, insistente.

A instância do imaginário, então, teria a função de velar esta distância, dar conta desta falha que retorna sempre – é toda a fantasia que, no registro psíquico, permite tecer lógicas de completude entre as relações, de resposta ao enigma que é o desejo do outro, do que enfim poderia dar um lugar, construir um cenário que apaziguasse as questões abertas por essa fenda do real. Como vimos, podemos pensar a imagem como que fazendo uma dupla função: uma imaginária, de velar, e outra de furar, colocar a representação em xeque:

A obra freudiana opera assim uma espécie de desdobramento da imagem, um descolamento de si mesma que lhe confere outra espessura. Nisso, ela é herdeira de uma verdadeira revolução ocorrida nas relações entre sujeito e imagem, várias décadas mais cedo: a invenção da fotografia. Ao cumprir a pauta realista com precisão quase absoluta, a fotografia acaba por abrir uma crise sem precedentes na história da mímesis. Entre a representação e o referente não há mais a distância segura que a pintura tentava ultrapassar. De um só golpe, é a própria realidade que é posta em questão: seria ela apenas imagem? O real se distancia até se tornar inatingível, enquanto a imagem assume a dupla e paradoxal função de mostrá-lo e escondê-lo, ao mesmo tempo (RIVERA, 2013. p. 53).

É a partir da linguagem e de sua função de troca, de mediação entre eu e outro que Lacan vai, inicialmente, olhar a psicanálise de Freud, dando uma estrutura de linguagem ao inconsciente (DOSSE, 1992). Lacan coloca a linguagem num ponto central, como principal “elemento da experiência analítica” (LACAN, 1953 [2007, p. 245]), o que atribui ao conceito uma dimensão material. Tomando a linguagem em sua materialidade, se orienta a leitura lacaniana da obra e da prática psicanalítica, podendo, aí mesmo, entre um significante e outro, na cadeia que estrutura a linguagem, localizar o sujeito.

Com efeito, aos olhos dos estruturalistas, a estrutura é estritamente incompatível com o sujeito. É feita, inclusive, para evacuar a subjetividade do campo das ciências do homem e para faz as chamadas ciências humanas dignas das ciências naturais. (...) Aos olhos de Lévi-Strauss há incompatibilidade radical entre o estruturalismo e o sujeito, se bem identifica o sujeito à consciência. (...) Ora, o rasgo próprio do estruturalismo de Lacan – e não se vê como a psicanálise poderia prescindir dele – é incluir o sujeito na hipótese estruturalista (MILLER, 1985, p. 98)⁹.

O movimento de Lacan de um retorno a Freud nasce aí, mas com uma importante subversão. Não apenas olhar o texto freudiano com uma lente estruturalista, mas afirmar a leitura do que ele próprio traz de subversivo: o sujeito. Lacan não abrirá mão dessa dimensão incômoda e tratará de reintroduzir o sujeito na noção de estrutura, de onde ele fora também afastado. O sujeito, efeito da estrutura da linguagem, aparece na articulação entre dois significantes. Submetido às leis da linguagem é, no entanto, num lugar de corte, de ruptura, que ele pode surgir.

É então aí que o sujeito lacaniano poderá advir - em contraposição à ideia de subjetividade da psicologia -, no ponto de fissura da estrutura. Podemos ler, portanto, psicanálise e literatura como dois campos que escolhem olhar para o “ser selvagem e imperioso das palavras”, perguntar que instabilidade é essa que está colocada na linguagem, que a impede de se fechar. Parece que é aí que se encontra o que chamamos, na psicanálise, de sujeito do inconsciente.

O que Rivera (2013) coloca em discussão nos interessa, pois, se usamos Duras para falar da literatura moderna, identificamos aí uma dimensão muito própria da imagem. Como vimos, já não se trata apenas da imagem que serve como anteparo frente ao real – a imagem chapada, bidimensional, que tornaria visível – mas de uma imagem que é ela própria feita de real, e torna-se então o lugar de um furo.

Caldas (2011), ao tratar de *Ensaio sobre a cegueira* (1995), de José Saramago, destaca a função do olhar como objeto na psicanálise de Lacan, localizando nesse olhar, que se distingue da visão, uma mancha:

A mancha indica o limite do saber no olhar. Olha-se e até certo ponto o tratamento do significante é elucidativo. No entanto, além do que se sabe e se pode traduzir em significantes há outra coisa, há o gozo. Nessa fronteira

⁹ Livre tradução de “En efecto, a los ojos de los estructuralistas, la estructura es estrictamente incompatible con el sujeto. Está echa, incluso, para evacuar la subjetividad del campo de las ciencias del hombre y para hacer a las ciencias llamadas humanas dignas de las ciencias naturales. (...) A los ojos de Lévi-Strauss hay incompatibilidad radical entre el estructuralismo y el sujeto, si bien identifica el sujeto a la conciencia. (...) Ahora bien, el rasgo propio del estructuralismo de Lacan – y no se ve cómo el psicoanálisis podría prescindir de ello – es incluir al sujeto en la hipótesis estructuralista.” (MILLER, 1985, p. 98)

daquilo que a imagem e o simbólico dão a ver, situa-se, então, a mancha. Litoral entre o saber da linguagem e o gozo que se experimenta, ela revela o ponto de castração no qual o olhar se constitui como objeto a (CALDAS, 2011).

Seguindo com a autora, temos que há um ponto opaco do olhar, um ponto além do qual o saber pode se articular, aí onde podemos localizar algo relativo ao gozo. A castração aí opera: mancha que revela no mesmo ponto em que vela, impede de ver.

Na escrita de Duras, no entanto, nos parece que se trata de um mais além deste olhar, se nos deixarmos atravessar pelo conceito da imagem-furo. A narradora não permanece no ponto de cegueira da castração, mas o transpõe, fazendo da própria imagem que ninguém pôde registrar, o ponto fundador do romance – com o que é impossível de ser olhado, a própria matéria do gozo, ela produz a imagem e nos faz vê-la, no efeito de, subvertendo a ordem estabelecida da visão, desestruturar a representação. A respeito dessa imagem-furo, temos que:

Ver supõe a distância, a decisão separadora, o poder de não estar em contato e de evitar no contato a confusão. Ver significa que essa separação tornou-se, porém, reencontro. Mas o que acontece quando o que se vê, ainda que à distância, parece tocar-nos mediante um contato empolgante, quando a maneira de ver é uma espécie de toque, quando ver é um contato à distância? Quando o que é visto impõe-se ao olhar, como se este fosse capturado, tocado, posto em contato com a aparência? Não um contato ativo, no qual existe ainda a iniciativa e ação num verdadeiro exercício tátil, mas em que o olhar é atraído, arrastado e absorvido num movimento imóvel e para um fundo sem profundidade. O que nos é dado por um contato à distância é a imagem, e o fascínio é a paixão da imagem (BLANCHOT, 1955, [2005, p. 24]).

A mesma imagem que “nos arrebatava o nosso poder de atribuir um sentido”, torna a vista “interminável, onde a luz é o fulgor absoluto de um olho que não vê mas não cessa, porém de ver” (BLANCHOT, 1995, 2005, p. 25]). Caldas (2011) identificará na possibilidade de transpor este limite, uma marca do feminino, e novamente esbarramos nesta questão.

O feminino é o Outro que se opõe ao mesmo, resiste ao um da norma, faz objeção ao todo e se contrapõe a ordem dominante. Ele pode ser pensado também como o olhar que permite avançar o limite que a mancha traça; um olhar que, por suportar melhor o real, é capaz de levar o trabalho significativo adiante ao redor do furo de saber sobre o humano, o sexo e a morte (CALDAS, 2011).

Acompanhando Caldas, concordamos que o feminino faz objeção à norma fálica, que consiste na ordem estabelecida por *um* significante, pelo saber que se articula em torno deste um. Um feminino que se coloca em oposição ao falo não está ainda, portanto, em referência a

ele, em referência ao sentido, ainda que num lugar negativo? No caso de Duras, mais do que ultrapassar o limite e poder olhar, é a própria escrita que produz a imagem. Não parece se tratar estritamente de fazer resistência à norma e poder sustentar, em oposição a ela, o ponto de não saber, uma vez que o ponto de partida já é a pura perda. E é nessa exata perda que a narradora afirma que sabe sobre a sexualidade e o gozo, esse gozo que a mãe não conheceu, que a amiga, Hélène Lagonelle, não sabe: “É como se eu adivinhasse, ela jamais vai saber o que eu sei” (DURAS, 1984 [2007, p. 54]). A subversão do sentido é efeito da imagem que se cria, não tanto um limite anterior, mas a condição na qual é possível viver.

Permanecemos, portanto, com esta questão aberta, numa tentativa também de sustentar um incômodo que aparece e não ter de afirmar de saída o que parece estar dado: que a escrita de Duras se trata de uma escrita feminina. Seria suficiente afirmar isso? Esta discussão será retomada mais à frente com Lacan ao nos debruçarmos sobre o conceito de letra.

2.3 A representação em questão

Escrever é fazer-se eco do que não pode parar de falar.

Maurice Blanchot

Se Freud inscreve uma nova relação com a realidade, ao assumir a existência de uma realidade psíquica, é também da relação entre literatura e realidade que falamos aqui. Já tivemos algumas notícias, ao longo do trabalho, do grande problema que se produz nos campos de que estamos tratando quando o assunto é a representação.

Falamos sobre como a ideia de representação se constitui no movimento da linguagem; de uma literatura realista que se propunha a representar a realidade; de uma virada na leitura, com o surgimento da psicanálise, quando a própria realidade é posta em questão na formalização de uma realidade psíquica, e de como o tempo opera nessa subversão; vimos como a escrita de Marguerite Duras é atravessada por essa abertura, no momento em que se pode contar a história de uma vida que não existe, e mesmo como isso se faz a nível da palavra, com a invenção de imagens que rompem o sentido do que se espera ver; mesmo o lugar do autor, como pontuamos inicialmente, se articula a essa crise, e vemos então aparecer a função do leitor na escrita. Vejamos agora com mais cuidado qual é a questão que se abre com a literatura moderna e como todos esses pontos se atravessam.

Segundo Barthes (1953), nas grandes obras literárias, até o século XIX, a “pedra angular da narrativa” consistia no uso do *passé simple*, tempo verbal da língua francesa que “faz parte

de um ritual das Belas-Letras” (1953 [2004, p.27]). Este tempo verbal, que já não era mais usado na língua corrente, assumia, para Barthes, uma função precisa:

Seu papel é reduzir a realidade a um ponto e abstrair da multiplicidade dos tempos vividos e superpostos um ato verbal puro (...): ele visa a manter uma hierarquia no império dos fatos. (...) Supõe um mundo construído, elaborado, destacado, reduzido a linhas significativas (...) o *passé simple* é precisamente esse signo operacional pelo qual o narrador reduz a explosão da realidade a um verbo ténue e puro, sem densidade, sem volume, sem desdobramento, cuja única função é unir o mais rapidamente possível uma causa a um fim (BARTHES, 1953 [2004, p. 28]).

Implica, portanto, a possibilidade de uma ordem, como afirma o autor, “o ato mesmo de posse da sociedade sobre o seu passado”. Por conseguinte, “a modernidade começa com a busca de uma literatura impossível” (BARTHES, 1953 [2004, p.34]). Temos, portanto, com Foucault e Barthes, respectivamente, que a literatura como tal se funda como moderna; e que é a busca de uma literatura impossível que inaugura a modernidade. O que isso pode nos dizer?

A obra crítica de Erich Auerbach (1946) marca um importante momento de trabalho com a noção da *mimèsis*¹⁰ – a representação da realidade na literatura. O autor propõe uma historicização da literatura em sua relação com a representação. A suposição de que esta relação está dada, a partir daí, começa a ser questionada pela crítica literária, como veremos mais à frente, mas a princípio vejamos o percurso que Auerbach propõe, desde a literatura de Homero até a de Virginia Woolf. Segundo o autor, no texto da *Odisseia*, “tudo é modelado com exatidão e relatado com vagar” (AUERBACH, 1946 [2013, p. 2]).

a ligação sintática entre as partes é perfeitamente clara; nenhum contorno se confunde. Há, também, espaço e tempo abundantes para a descrição bem ordenada, uniformemente iluminada, dos utensílios, das manipulações e dos gestos, mostrando todas as articulações sintáticas; (...) Claramente circunscritos, brilhante e uniformemente iluminados, homens e coisas estão estáticos ou em movimento, dentro de um espaço perceptível; com não menor clareza, expressos sem reservas, bem ordenados até nos momentos de emoção, aparecem sentimentos e ideias (AUERBACH, 1946 [2013, p. 2]).

Na escrita que surge a partir do que marcamos como modernidade, “tudo é uma questão da posição do escritor diante da realidade do mundo que representa”; “o escritor, como narrador de fatos objetivos, desaparece quase que completamente” (1946 [2013, p. 481]). Ainda assim, temos notícias de que essa literatura não abre mão da intenção da representação

¹⁰ “(...) evidentemente, termo aristotélico traduzido por “imitação” ou “representação” (a escolha de um ou outro é em si uma opção teórica), “verossimilhança”, “ficção”, “ilusão”, ou mesmo “mentira”, e, é claro, “realismo”, “referente” ou “referência”, “descrição”. Basta enumerá-los para sugerir a extensão das dificuldades.” (COMPAGNON, 2014, p. 96)

da realidade. No entanto, é a própria realidade que já é outra; não há mais salvação para o escritor, cujo “conhecimento da verdade objetiva” está comprometido – a realidade agora se refrata, não consiste mais em uma única: “a mais natural e simples das verdades” está marcada por “enigmas insolúveis” (AUERBACH, 1946 [2013, p. 481]). Não estamos no campo da realidade material, que poderia ser apreendida:

este [o escritor] abandonou-se muito mais do que acontecia antes, nas obras realistas, ao acaso da contingência do real, e embora, como é natural, ordene e estilize o material do real, isto não mais acontece de forma racional e nem com vistas a levar planejadamente a um fim um contexto de acontecimentos exteriores (AUERBACH, 1946 [2013, p. 485]).

Sobre a questão do tempo, Auerbach, bem localizado no campo da literatura, não nos poupará de fazer-nos encarar algo de nosso próprio fracasso neste percurso. Isso que, aqui, aparece como surpresa, como algo inteiramente novo, que surgiu a partir da presente investigação, também ganha importância para o autor. No entanto, descobriremos que “nada existe de novo na observação de que existe algo de especial no tratamento do tempo na moderna literatura narrativa” (1946 [2013, p. 484]). O autor afirma não ser difícil entender o surgimento desse processo nesse momento. Propõe, no entanto, que o tomemos não somente como “um sintoma da confusão e do desconcertamento, não só um espelho da decadência do nosso mundo”, mas como um recurso que “muito fala em favor desta posição; há algo assim como uma sensação de fim de mundo” (1946, [2013, p. 496]), em todas as obras marcadas por esse tempo. O que se marca no uso do tempo são as interrupções: “o tempo da narração não é empregado para o processo em si – este é reproduzido com bastante brevidade -, mas para as interrupções” (ibidem, p. 496).

Mais uma vez nos deparamos com essa dimensão da perda, como ferida aberta neste ponto específico da história, algo que marca as narrativas que se produzem a partir de então. A narrativa moderna porta a perda. Mas o que está perdido no momento em que se esbarra nesse limite?

Para voltar agora aos escritores modernos, que preferem exaurir acontecimentos quotidianos quaisquer (...) a representar perfeita e cronologicamente um decurso integral exterior, também eles são guiados pela ponderação de que não pode haver esperança alguma de ser, dentro de um decurso exterior integral, realmente completo, fazendo reluzir, ao mesmo tempo, o essencial; também receiam impor à vida, ao seu tema, uma ordem que ela própria não oferece. (...) a cada instante a vida começou há tempo, e a cada instante continua a fluir incessantemente (AUERBACH, 1946 [2013 p. 494]).

Antoine Compagnon aponta que a questão da representação “de Platão a Barthes, foi completamente invertida”, o que permite que em Platão a *mimêsis* assuma o caráter subversivo de pôr “em perigo a união social” enquanto que em Barthes ela é a própria marca da repressão, tomada como instrumento ideológico no sentido de manter uma determinada lógica de laço social (COMPAGNON, 1998 [2014, p. 96-97]). Essas diferentes leituras dão à relação da literatura com a realidade um par de posições opostas: “a literatura fala do mundo” e assim representa a realidade; e “a literatura fala da literatura” onde a função da literatura não seria representar, e ela estaria, portanto, em relação com a linguagem (COMPAGNON, 1998 [2014]). O que nos interessa nessa discussão seria uma terceira via, de pensar por que num dado momento é possível que a noção de representação seja colocada em questão, que a relação da literatura com a realidade não seja mais dada como natural, transformada, portanto, num impasse para a teoria literária.

Perdemos a possibilidade de viver de acordo com a lógica da totalidade. A ordem da vida está perdida no momento mesmo em que se supõe que é possível formalizá-la. É certo que surgirão muitas respostas diferentes a esse novo problema, como podemos ler com os incansáveis avanços do conhecimento orientados por um cientificismo, que ainda hoje parece se sustentar. Mas há a marca dessa perda, e esse ponto é sem retorno. Não há resgate possível. O que Duras nos apresenta, de modo brutal, é que há aí algo que não pode ser registrado, que escapará a qualquer tentativa de simbolização. Os furos dessa estrutura estarão sempre evidentes. E só a partir deles será possível ver surgir algo novo.

Como vimos anteriormente com Barthes, há ainda neste mesmo ponto uma importante subversão do lugar do autor na literatura, onde esta função de alguém que detém a essência da obra será colocada em questão. Se já não é possível apreender a realidade e representá-la, a própria identidade do autor - este que tem um domínio sobre a realidade – está em xeque, e a mão que antes servia à transcrição, agora mal pode sustentar uma ação:

O que é estranho é a lentidão desse movimento. A mão move-se num tempo que não é o da ação viável, nem o da esperança mas, antes, a sombra do tempo, ela própria sombra de uma mão deslizando irrealmente para um objeto convertido em sua sombra. (...) O escritor pode parecer senhor de sua caneta, pode tornar-se capaz de um grande domínio sobre as palavras, sobre o que deseja fazê-las exprimir. Mas esse domínio consegue apenas colocá-lo em contato com a profunda passividade em que a palavra, não sendo mais do que sua aparência e a sombra de uma palavra, nunca pode ser dominada nem mesmo apreendida, mantém-se inapreensível, o momento indeciso da fascinação (BLANCHOT, 1955 [2005, p. 16]).

Com a representação em questão, escrever não pode mais ser uma “ação viável”; trata-se de outra coisa. Surge aí a dimensão da escrita, “interminável, incessante”, atravessando o escritor: o que se escreve é “o que ainda fala quando tudo foi dito” (BLANCHOT, 1955 [ano, p.18]) ou, como dirá Duras em seu *Escrever* (1993): “Escrever. Não posso. Ninguém pode. É preciso dizer: não se pode. E se escreve. É o desconhecido que trazemos conosco; escrever, é isto que se alcança. Isto ou nada” (DURAS, 1993 [1994, p. 47]).

Não se pode, e se escreve, para além da impotência. Com Duras, em *O amante*, sabemos que é de sua própria história que se trata, mas aí mesmo onde se diz “eu”, se diz que essa história não existe, concordando com Blanchot: “Nunca há um centro. Nem caminho, nem linha” (DURAS, 1984 [2007, p. 12]).

Quando escrever é entregar-se ao interminável, o escritor que aceita sustentar-lhe a essência perde o poder de dizer “Eu”. (...) O escritor pertence a uma linguagem que ninguém fala, que não se dirige a ninguém, que não tem centro, que nada revela. Ele pode acreditar que se afirma nessa linguagem, mas o que afirma está inteiramente privado de si.
 (...) O tom não é a voz do escritor mas a intimidade do silêncio que ele impõe à fala, o que faz com que esse silêncio ainda seja o seu, o que resta de si mesmo na descrição que o coloca à margem. (BLANCHOT, 1955 [2005, p.18]).

Trata-se de uma posição radical afirmar que o que resta de um “si mesmo” na escrita é o silêncio do escritor, mas não podemos ler aí, novamente, um deslocamento do eu ao sujeito do inconsciente? Isso que se faz presente, insistente, desloca o poder do escritor de dizer “eu”, mas o diz – e escreve - mesmo desprovido de poder (substantivo), podendo (verbo) dar voz a isso que fala, a esse silêncio que move a escrita. Podemos dizer, talvez, que não se trata de uma escrita sem eu, mas de um eu que não detém poder algum – fazendo ressoar a célebre afirmação freudiana de que “o eu não é mais senhor em sua própria casa” (FREUD, 1917 [2006, p. 295]).

Na escrita de Marguerite Duras, parece mesmo se tratar deste deslocamento. Se a partir da perda do poder se pode escrever, é também a partir do momento em que não há mais o que dizer, que se diz: “E depois não havia mais o que dizer. E depois ele disse. Disse que era como antes, que a amava, que nunca conseguiria deixar de amá-la, que a amaria até a morte” (DURAS, 1984 [2007, p.83]).

Aí onde o autor se apaga enquanto detentor da obra e do saber para que possa surgir a escrita, aparece também, como efeito, o leitor. Podemos nos questionar como essa operação de deslocamento do poder funciona neste ponto em particular. A singularidade dessa figura nos interessa, junto a Blanchot, que afirma que o leitor “não se acrescenta ao livro”, mas

“tende a aliviá-lo de todo e qualquer autor” (BLANCHOT, 1955 [2005, p.209]): “ler, ver e ouvir a obra de arte exige mais ignorância que saber, exige um saber que investe uma imensa ignorância e um dom que não é dado de antemão, que é preciso de cada vez receber, adquirir e perder, no esquecimento de si mesmo” (ibidem, p. 208).

Encontramos em diversos momentos com esta função da perda, de um ponto de ignorância, tanto na literatura quanto na psicanálise. Trabalhar tendo como direção o conceito de sujeito do inconsciente impõe que, de saída, algo do saber esteja perdido, como constatamos anteriormente. Vimos agora de que maneira esta mesma perda se apresenta na literatura moderna. Talvez seja possível avançar neste ponto onde os dois campos se cruzam, entram em atrito, colidem.

3 PRÁTICA DA LETRA, USO DO INCONSCIENTE

3.1 Homologia como posição de leitura

Até aqui encontramos, então, uma relação delicada entre psicanálise e literatura. Partimos da premissa de que não é possível tratar os campos como idênticos, para que pudéssemos pensar de forma mais cuidadosa qual é o lugar da psicanálise na literatura moderna, e qual o lugar da literatura para a teoria psicanalítica. Vimos que, embora diferentes, literatura e psicanálise se tocam num ponto: o momento do surgimento da psicanálise e, como quer Foucault, o surgimento da “literatura como tal”. Não se trata de casualidade que ocorram juntos mas, podemos dizer, de uma mesma operação de dar lugar ao sujeito numa estrutura.

Uma vez posicionados juntos a um “regime da homologia”¹¹, podemos trabalhar com os dois registros, mantendo as devidas distinções. Ler literatura e psicanálise como campos diversos que mantêm uma relação se torna possível, se considerarmos homólogo como o que converge num determinado elemento ou função, não sendo necessariamente igual. Numa pesquisa preliminar encontramos diversas definições para o termo “homólogo”:

Homólogo. Adjetivo 1.que mantém com outro elemento similar uma relação de correspondência que pode ser de localização, de forma, de função etc. 2.bio diz-se de órgão, estrutura etc., presente em organismos diversos, que tem a mesma estrutura fundamental, ainda que aspecto e função diferentes, como, p.ex., os membros anteriores dos mamíferos, as asas das aves e as nadadeiras peitorais dos peixes. 3.bioq que apresenta estrutura, composição química e propriedades semelhantes às de outra (diz-se de proteína). 4.gen diz-se de cromossomo de forma e estrutura idênticas às de um outro que tb. contém os mesmos loci gênicos. 5.geom diz-se de lado, ângulo, diagonal, arco ou qualquer outro elemento correspondente em figuras semelhantes. 6.mat que tem o mesmo valor relativo, como, p.ex., os antecedentes ou os consequentes numa proporção. 7.quím pertencente à mesma função química de outros (diz-se de composto orgânico).

Sabemos que a literatura ganha lugar fundamental na construção da teoria freudiana, sendo a ela que Freud muitas vezes recorre para poder dizer do funcionamento psíquico. Lacan levará esse posicionamento às últimas consequências, extraindo da própria estrutura do texto literário o que também opera na psicanálise. É a partir da leitura de *O arrebatamento de Lol V. Stein*, de Marguerite Duras, que ele formula a frase colocada como uma das questões

¹¹ A ideia de trabalhar sob o “regime da homologia” surgiu no exame de qualificação da presente dissertação, a partir da leitura das participantes da banca. Identificamos que o trabalho já avançava até o ponto de poder sustentar que, partindo da diferença, se chega a uma convergência entre psicanálise e literatura, o que nos permite falar de campos homólogos.

iniciais de nosso trabalho. Que se possa dar testemunho de que “a prática da letra converge com o uso do inconsciente” (LACAN, 1965 [2001, p. 200]), não nos parece muito esclarecedor a princípio. No que esta operação que identificamos como própria ao leitor pode nos esclarecer neste ponto?

Para tentarmos ler este enigma, lançaremos mão de três tempos do trabalho de Lacan com o conceito de letra e o que poderia vir a articular uma prática da letra, com ajuda de outros leitores e comentadores. Naturalmente, faremos uma passagem breve por estes três momentos, trabalhando pontualmente com cada texto.

3.2 Saber em fracasso: ler, escrever, perder

Vimos, portanto, que a psicanálise, ao aparecer como efeito de um corte, está articulada de maneira muito particular ao saber que ela produz – que desde o início vem marcado por um ponto de opacidade, o inconsciente. Em seu seminário a respeito do ato psicanalítico, para transmitir algo sobre esta relação da prática psicanalítica com o saber, Lacan (1967-68) coloca em questão a produção de conhecimento, e nos fala então de três formas de *mathesis*¹², em três tempos: ler, escrever e perder. Estes três pontos nos chamam atenção, uma vez que estamos aqui tratando de como a literatura pode abrir caminho para pensarmos a psicanálise, e falando precisamente de uma perda que está colocada para os dois campos.

Retomando o início de nosso trabalho, partindo do senso comum poderíamos definir “ler”, imediatamente como o lugar de um leitor que tem à sua frente um objeto. Tendo acesso a este objeto, seria possível ler e adquirir conhecimento. No entanto, o que encontramos na prática – o que inaugura a nossa questão - e posteriormente com trabalho de pesquisa com a literatura, foi uma posição inteiramente diferente dessa. Talvez possamos afirmar que este primeiro nível de apreensão do conhecimento seja próprio à escrita literária, se pudermos assumir esta outra postura, menos óbvia, em relação ao que é ler (GUTIÉRREZ, 2012, p. 56).

Falamos do encontro surpreendente com uma escrita em que não parece possível adquirir conhecimento algum; o leitor então assume o paradoxal lugar de objeto que, apesar de não ser nada óbvio, não parece tão distante se pensamos na maneira com que a escrita de Duras nos toma, nos lê. Rivera (2013) chama atenção para este abalo dos conceitos produzido

¹² Formas de conhecimento. (COSTA-MOURA, 2010)

pela arte, propondo abrir mão da “tradicional diferenciação complementar entre sujeito e objeto”:

para poder espiar entre eles uma certa vertigem, uma fabulosa e perigosa oscilação. Não se trata de tornar-se outro como em um jogo de espelhos, sem restos e de forma inócua, numa complementar troca de papéis. Trata-se, para o sujeito, de assumir, por um breve instante quase insuportável, sua condição de *quase-objeto*, e com isso ver-se *quase-sujeito*: não propriamente sujeito de seus atos, mas assujeitado a eles. Paradoxalmente, ao assumir diante do outro sua condição de objeto – ao se assujeitar – pode-se engatar a posição de sujeito (e desejar, ou seja, reafirmar seu apetite do objeto) (RIVERA, 2013, p. 25).

Com este olhar em vertigem podemos pensar com mais precisão que posição de leitura é essa de que estamos tratando, aí onde sujeito e objeto não são lugares complementares em oposição, mas participam, numa relação *moebiana*¹³ - onde não há dentro e fora - da “subversão de nosso espaço comum de representação” (RIVERA, 2013, p. 158). Quando falamos de algo que subverte a noção comum de representação da realidade, estamos falando de poder “interrogar a própria natureza do real”¹⁴.

Lacan (1953) faz uma aproximação entre Freud e Champollion, quando afirma que ambos assumem uma nova maneira de ler ao suporem que “há texto e que o texto contém uma mensagem a que se pode aceder via leitura” (COSTA-MOURA, 2010). Tanto um, com a aposta de que há inconsciente, quanto o outro, que aposta na possibilidade de ler os textos hieroglíficos, estariam operando uma leitura que em si já questiona a ideia da representação. Fora da lógica da representação pela similaridade, é possível, então, ler outra coisa, como faz Champollion ao demonstrar que os hieróglifos não se tratavam apenas de símbolos, numa correspondência icônica (COSTA-MOURA, 2010):

[ele] pôde conferir aos sinais da escrita hieroglífica valores de "ideogramas" - por exemplo, na utilização de uma vela inflada para representar o vento - e, mais que isso, de "fonogramas", ou seja: a utilização de coisas, ou, mais precisamente, suas imagens correspondentes, para representar "sons" e não as coisas mesmas - como no exemplo da boca, em egípcio, ro, utilizada para representar a consoante grega Á(rho). Supondo que cada incidência de uma mesma instância ou imagem representava o mesmo som, Champollion pode finalmente "ler" os nomes de Ptolomeu e Cleópatra ali onde outros só "viram" o abutre ou o touro, como ícones (representação de algo por direta similaridade) (COSTA-MOURA, 2010).

¹³ A banda de *moebius* consiste numa fita de duas faces em que, devido a sua torção, não se pode distinguir uma face da outra, o lado direito do avesso, o dentro do fora.

¹⁴ NAVAS, 2017, p. 18.

É também esse o movimento de Freud, ao propor que as formações do inconsciente são feitas de imagens e apostar que essas imagens podem ser fragmentadas e lidas – como vimos com o caso do sonho e do esquecimento –, mas com a particularidade de que o texto produzido pelo inconsciente está fora do registro da consciência (COSTA-MOURA, 2010). É dessa leitura que vemos surgir o sujeito:

Quando eu leio o que o inconsciente dispõe, isso não está no almanaque. Não significa dizer que possuo um código que me possibilite explicar o lapso, o chiste... Por sua própria estrutura um lapso não pode ser explicado pois a perda que ele descortina e que caracteriza sua experiência não se pode escrever. Não há como de um lapso, fazer ciência, não há cartilha do que ali se lê. Pois dessa leitura é o sujeito que advém como efeito (COSTA-MOURA, 2010).

Num segundo nível da apreensão do conhecimento, temos então a escrita, e vemos aí aparecer algo que nos causa algum estranhamento. Lacan tomará “escrever” como a maneira mais próxima à produção de conhecimento da ciência, “no sentido de que a operação dela encontra-se baseada numa escrita que constitui uma formalização da linguagem”, que “se caracteriza pela redução do significante à letra” (GUTIÉRREZ, 2012, p. 52). A letra, na dimensão de letra da ciência, opera uma escrita, mas surpreende não vermos aí Lacan falar em uma “prática da letra”, o que pode nos fazer incluir neste ponto uma interrogação, se estamos justamente investigando de que trata a prática da letra.

Como vimos ao investigar o corte que dá lugar à ciência moderna, não se trata, portanto, da escrita literária, que por sua vez “se apoia na palavra” (GUTIÉRREZ, 2012, p. 52), mas daquela que escreve o que já está no mundo, porém não formalizado, que impõe o avanço sem retorno; funções, portanto, de foracluir o sujeito.

Essa operação de foraclusão realizada pela escrita científica produzirá um real ordenado, matematizado, em que qualquer dado referente ao sujeito é elidido. A operação consiste precisamente no apagamento da dimensão do equívoco. “Sem esta dimensão – sem o encadeamento significante que a produza – a possibilidade do sujeito emergir é eliminada” (GUTIÉRREZ, 2012, p. 55). Estamos, assim, diante de uma escrita que “não cessa de se escrever” (LACAN apud GUTIÉRREZ, 2012, p. 56): essas fórmulas operam sem cessar uma escrita sempre idêntica. Há, necessariamente, algo que sobra dessa escrita, o que nos permite afirmar que ela não escreve tudo, é preciso deixar isso de lado (COSTA-MOURA, 2010):

para que a ciência transpusesse os limites do mundo fechado nos confrontando ao universo infinito da precisão, foi necessário que a matematização pudesse ordenar o real, fazendo a natureza aparecer escrita em caracteres matemáticos (...) Expulsando do real todo dado sensível, toda diversidade que seja irreduzível como tal, a matematização estabelece, por

sua rede, um real que prescindem da semântica e cujos problemas e impasses - longe de convocarem o ato do sujeito para seu desdobramento - podem ser remetidos ao jogo sintático próprio ao cálculo e da escrita (COSTA-MOURA, 2010).

Essa escrita, então, a exemplo do cálculo, é a própria formalização que torna possível trabalhar no nível da precisão, e não mais de um conhecimento aproximado. Ela só pode operar no mundo na medida em que se estrutura como linguagem a premissa de que a natureza possa ser reduzida a uma rede de cálculo. Se trata de um esforço de apreensão para que não haja restos e que, no entanto, fracassa no momento mesmo em que se funda: na medida em que é preciso deixar de fora a marca do inapreensível, já está localizado aí algo que não se escreve, um ponto de perda no saber.

Enquanto isso, “o real colocado pela escrita literária se aproximaria mais àquilo que ‘não cessa de não se escrever’ (o impossível).” Entre a escrita da ciência e a literária vemos duas formas de real com características opostas. O fazer artístico da literatura, de acordo com Gutiérrez (2012, p. 56), não consiste na produção de um real qualquer, “mas de uma escrita que aponta para o real como impossível.” A autora, no entanto, fala de “uma escrita que traz a impossibilidade impregnada nas entrelinhas”. Nossa aposta é que a escrita de Duras nos confronta neste ponto com uma pequena inflexão: se faz necessário distinguir o impossível da impossibilidade. Ali vemos, sem dúvida, a operação do que “não cessa de não se escrever” - ao passo que escreve. Trata-se menos do que não pode ser escrito, e mais do que é preciso que se escreva, se escreva, novamente, cada escrita riscando a anterior, apagando, escrevendo por cima. Esta aposta nos remete à terceira forma de apreensão do conhecimento.

A terceira forma de conhecimento, que Lacan identifica como sendo a mais próxima da psicanálise, é nada menos que perder. Pelo percurso que construímos até aqui, essa afirmação toma um lugar fundamental, pois implica que justamente este saber a que a psicanálise está referida é marcado, de saída, por uma impossibilidade - não se trata de adquirir, de apreender. É com aquilo que se perde, que se pode produzir conhecimento. Isso toma alguma forma quando pensamos, em contraposição, na inovação tecnológica que, como propõem Lo Bianco e Costa-Moura (2017), diferente do movimento da psicanálise, não comporta o novo. Atualmente a inovação na ciência se faz justamente pela repetição de um mesmo caractere ao infinito¹⁵ e, portanto, nenhuma novidade pode se criar. Trata-se, neste

¹⁵ “Neste domínio, não há mudança (nem transformação propriamente, ou estas são extremamente dificultadas), uma vez que todo resultado é dedutível e está sempre contido na operação que se reproduz continuamente. Há aí, ao contrário, esta iteração que não é sequer automática, exatamente. É, antes de tudo, acéfala: uma vez que são tais as premissas dadas, não há como “não-inovar”. Voltando ao exemplo mencionado anteriormente, de um

caso, de uma inscrição da letra na ciência, uma vez que todo avanço já está sempre deduzido na operação que o cálculo permite, não há surpresa.

Seguimos achando curioso que justamente neste ponto em que Lacan privilegie a discussão aberta com o conceito de letra, não apareça nenhuma alusão à prática da letra que buscamos. A questão que nos salta aos olhos é: esta operação que se faz com a letra na ciência, não pode ser definida então, como uma prática da letra? Assumindo que sim, falar de letra e escrita na literatura seria falar de uma outra maneira de operar com a letra, como acabamos de perceber.

Se a ciência chega a um impossível, como vimos, este não é ainda um impossível que concerne ao sujeito. Trata-se de um impossível para a letra, a partir do qual não se atinge imediatamente o que está em jogo quanto ao "eu perco". "Eu perco" porque a escrita não escreve tudo (há o que não cessa de não se escrever). E só um sujeito perde. "Eu perco" e neste corte algo se diz para além de tudo o que se pode escrever (COSTA-MOURA, 2010).

Quando falamos da literatura de Duras, obviamente não estamos falando de uma escrita que escreve tudo, que pode dizer tudo, uma vez que já se está fora do regime da representação. No entanto, falamos de escrever o impossível, e é fundamental que estas duas posições não se confundam - afirmamos que há um passo além da dimensão do limite, do ponto de impedimento, e que aí não parece se tratar só de uma escrita que não pode escrever tudo, que chega *até* o ponto onde algo se perde. Falar em escrever o impossível, não é o mesmo que afirmar que é possível escrever tudo. Novamente parece que, numa prática da letra, não é tanto a essa perda que se chega, mas é da perda que se parte.

Se o sujeito é o que resta como efeito da própria perda dessa escrita da ciência, na literatura a escrita começa aí nesse ponto, é com a perda que se escreve, com o que não cessa de não se escrever, Duras dirá: depois que não se pode perder mais nada, é aí que se escreve. O interessante, aqui, é que o diga tirando consequências do que escuta na homenagem de Lacan: que “ela não deve saber que escreve, nem aquilo que escreve. Porque ela se perderia. E isso seria uma catástrofe” (DURAS, 1993 [1994, p. 19]). Lacan teria ignorado que a catástrofe é o próprio fundamento dessa escrita?

Este ponto de perda nos coloca frente a um limite entre literatura e psicanálise? Ou estaria aí a diferença entre uma prática da letra – esta que converge com o uso do inconsciente

telefone celular “inteligente”, podemos dizer que seus desdobramentos serão apenas questão de cálculo. E já estão dados, mesmo que em tese, desde que existe o iPhone 1. Cada resultado, cada output de sua replicação trará novas funcionalidades: a câmara terá mais pixels, o teclado aceitará o ditado de forma mais aperfeiçoada etc. A inovação é necessária e obrigatória. E tão indispensável que se torna necessário um ministério para geri-la; tão programada e dedutível a ponto de existirem “gestores de inovação” em várias instituições (governamentais ou não)” (LO BIANCO E COSTA-MOURA, 2017).

- e a operação com a letra na ciência? “A partir do momento em que se está perdido e não se tem mais o que escrever, mais o que perder, é aí que se escreve.” (DURAS, 1993 [1994, p. 21]):

Escrever.
 Não posso.
 Ninguém pode.
 É preciso dizer: não se pode.
 E se escreve.
 É o desconhecido que trazemos conosco: escrever, é isto o que se alcança.
 Isto ou nada. (DURAS, 1993 [1994, p. 47])

Dessa posição, partindo do impossível, a única possibilidade é ver surgir o novo. Há, certamente, um traço que se repete, disso que é a própria perda, e é preciso construir uma imagem que possa dar lugar, dar a ver essa perda – já nessa repetição, encontra-se a diferença. Seria a perda essa marca? A própria letra, ali, presente, marcando sempre a perda como ponto de partida? Poderíamos apostar numa prática da letra como uma prática que produz algo novo partindo da perda?

3.3 Litura: terra de rasura

Apontando uma nova saída para este ponto de perda em que nos encontramos, e delimitando um pouco o que construímos até aqui, poderemos pensar que com a representação em queda se coloca, na arte e na psicanálise, um “regime da legibilidade”, em contraposição a um “regime da interpretabilidade”, como sugere Branco (2007). Isso nos permite precisar a dimensão da leitura que investigamos - aí onde o leitor não está inteiramente como sujeito e nem só como objeto, mas se encontra na tensão entre essas duas posições.

E a legibilidade não implica, necessariamente, o deciframento completo, a leitura até o fim. A legibilidade, grande parte das vezes, esbarrará forçosamente no ponto de irreducibilidade da letra, implicando, antes, a escriptibilidade. Diante do que já não se dá a ler, talvez só seja possível escrever. Lembremo-nos de Lacan que, no posfácio do Seminário 11, dirá: “um escrito, a meu ver, é feito para não se ler” (BRANCO, 2007. p. 131).

Mais além disso, podemos apostar, com Duras, que um escrito é feito para se ler outra coisa – “implica a perda de um lugar interpretativo” (TROCOLI, 2016). Há uma diferença colocada, e talvez possamos, com esse ponto de alteridade, avançar aí com a psicanálise. Diante do ilegível, colocado em cena pela prática de uma escrita que se faz com o impossível, manter vivo o ponto de opacidade para, a partir dele, criar uma imagem. Não mais a imagem

representativa, com a qual se reconhece, onde se corresponde, no espelho; mas uma imagem com uso de letra.

Essa é a astúcia fundamental que está no centro da invenção da escrita: a morte da imagem como representação da realidade e sua utilização exclusivamente pelo valor fonético ou de letra (MACHADO apud BRANCO, 2007, p. 131.).

Entremos na terra de rasura, *lituraterra*, onde tentaremos desenhar essa imagem para a letra. Se a fronteira separa dois territórios da mesma natureza, iguais para quem a transpõe, o litoral, por outro lado, distingue campos que não tem continuidade entre si. Lacan é tocado pela imagem do litoral no momento em que vê do alto de um avião as planícies siberianas, e aí talvez haja uma clareza no limite entre água e terra. Mas se o referencial é o chão, ambos se misturam. Litoral é a relação entre literatura e psicanálise e também a função da letra: entre dois campos “estrangeiros, a ponto de não serem recíprocos” (LACAN, 1971 [2003, p. 18]). É fundamental que o litoral não conte com a fixidez da fronteira: ele é móvel - apesar de os materiais que compõem os dois campos serem completamente diferentes, se tocam, se sobrepõem, se misturam. Só há trabalho possível no atrito entre os campos - não haverá, portanto, equivalência.

É então na sobreposição dos radicais *litus*: borda, beira, costa, margem¹⁶, e *litura*, “parte ilegível de um escrito (por efeito de rasura)”¹⁷, que se faz terra. No campo da letra, por efeito de rasura, trata-se de outro fazer, que atravessa o significante e a significação. É a partir de um risco que se pode fazer outra coisa, Lacan apostará: “que a literatura talvez vire em *lituraterra*” (1971 [2001, p. 20]), quando não estiver reduzida a uma pura “acomodação de restos” da cultura, e podemos ler essa acomodação como a suposição de que escrever se trataria de transcrever, de acomodar no papel o que a cultura oferece.

Mas é, certamente, com os restos que se pode fazer alguma escrita, se é no deslizamento de *letter* (letra, carta) para *litter* (lixo) que o psicanalista localiza a letra. Que não se trate, portanto, de restos acomodados, não é o mesmo que negar que se trate dos restos. Como vimos, é com isso que resta de um movimento em direção à certeza que os dois campos irão trabalhar. No entanto, sem acomodá-los, mas expondo-os, causando o incômodo de trazer à tona e devolver o lixo produzido.

Lacan propõe que seu ensino situe uma mudança nessa configuração sustentada pelos manuais, um deslocamento de interesse. Ao contrário de ostentar “um lema de promoção do

¹⁶ REGO, C. 2006, p. 208.

¹⁷ HOUAISS, A; VILLAR, M. 2001, p. 277.

escrito” (LACAN, 1971 [2003, p. 16]), operar uma subversão na função do escrito: não é sem ironia o título *Escritos*, uma vez que não é como Autor que ele se situa ali. É essa posição que o permite denunciar o engodo de uma psicanálise que investe em elucidar a psicobiografia do autor, seu perfil pessoal “por meio de um traço qualquer” - para afirmar que uma crítica literária está, ao contrário, interessada no fazer do escritor, ou seja, propriamente a escrita. Numa crítica ao trabalho de Marie Bonaparte com os textos de Edgar Allan Poe, afirma que a dita “faxina” empreendida pela interpretação forçada, ao contrário, obstrui a dimensão da escrita e impede a leitura, o que implica que aí a psicanálise tenha “algo a receber da literatura” (LACAN, 1971 [2003, p. p.17]) - em oposição à lógica da psicobiografia, onde é a psicanálise que deteria um saber sobre a vida do autor em questão.

É então de uma dimensão muito precisa que trata o campo da letra. O movimento que estamos fazendo aqui é de bordejar, identificar o que pode ser essa terra de rasura, fazer algumas balizas, marcas de pontos em que possamos nos localizar. Numa breve retomada ao *Seminário sobre a carta roubada*¹⁸, em que Lacan extrai pontos fundamentais do conto de Poe, ele afirma algo que nos interessa: que o conto se sustenta sem nenhuma referência ao conteúdo da carta/letra. Não é, portanto, da significação da mensagem que se trata na dimensão da letra, mas, precisamente, do que faz furo na cena. O que importa a Lacan no conto, como sabemos, é a posição da carta na cena, seus deslocamentos e os efeitos dela sobre quem a detém. Que ele chame de feminização (LACAN, 1966 [2003, p. 39]) a este efeito da letra sobre o sujeito, é novamente um ponto que devemos escutar para poder reabrir a questão, agora de outro lugar: a letra está localizada do lado do feminino? Ela é referida à lógica fálica?

Por ora o que podemos afirmar é que esse furo produzido pela carta mostra algo do fracasso, algo que a psicanálise deve escutar. Lacan (1971) invoca a literatura para “demonstrar onde ela faz furo”. Assumindo este lugar na relação com a literatura, a psicanálise pode enfim “justificar sua intrusão”: no que distingue verdade de saber, ganha aí uma função – fazer essa diferença implica em desnaturalizar a equivalência entre os dois termos. A crítica aqui se endereça a uma crítica literária que “reconhece seu ofício” na busca pela verdade do Autor, mas que só poderia se renovar se fosse também atravessada por um “saber em fracasso” – que, afirma Lacan, “não é o fracasso do saber” (LACAN, 1971 [2003, p. 18]) Um saber em fracasso não é a mesma coisa que o fracasso do saber, mas qual é a diferença?

¹⁸ No francês *La lettre volée*, a palavra *lettre* permite tanto o significado de carta, como de letra.

É ao pé da letra que poderemos ler essa diferença, uma vez que ela desenha “a borda do furo no saber”. Um saber com furo, onde se mantém um enigma; na luz, se percebe o opaco. Se trata de função da letra desenhar a borda. O que implica que a letra propriamente seja diferente da borda: é uma operação com a letra que permite o desenho. Desenhar uma borda seria poder ver o furo? Se pensamos no vazio de um furo, sem a borda, não há furo. Bordejá-lo, dar a ele um contorno, é um movimento que inaugura o próprio furo, que o faz existir como furo. No entanto, se falamos da letra numa dimensão de litoral, essa borda não pareceria consistente demais (talvez mais próxima da natureza da fronteira)?

Ocorre a imagem de um abismo. Tendo como referência uma posição desde a beira, pode-se olhar o furo, sem, no entanto, saber muito sobre sua borda. Para vê-la, é preciso percorrê-la e a cada passo em que ela se desenha, também se perde. Essa imagem traz a proposta de um desenho que precisa ser sempre refeito, para que se veja e, mais ainda, se *faça* algo dessa borda. Um risco que se sobrepõe ao outro e, a cada vez, apagando o risco anterior. “Rasura de traço algum que seja anterior, é isso que do litoral faz terra.” (LACAN, 1971 [2003, p. 21]):

Rasuro, logo não é isso. (...) Rasurador – efeito da escuta de um dizer outro no meu dito. Rasurada – quando tomo por tarefa alçar aquilo que Paulo Fonseca Andrade nomeou de “fracasso da reconstituição” à dimensão de prática da letra para dar a ouvir a voz da extravagância (TROCOLI, 2016, p. 54-55).

O fracasso da reconstituição a que nos referimos aqui, diz respeito ao fracasso do narrador Jacques Hold ao reconstituir a história de Lol V. Stein. No entanto, é assim mesmo, sobre o próprio fracasso, que a história se monta, como colagem de imagens e relatos entreouvados, no movimento de “dizer sem retê-la, deixando tudo escapar para, nessa perda, narrar” (TROCOLI, 2016. P. 60).

Podemos, também em *O amante*, ver o fracasso da reconstituição se afirmar e operar como prática da letra? É já em fracasso que a reconstituição se apresenta, a partir do momento em que a história de uma vida não existe. A voz narrativa está deslocada aí também, pois a voz do eu não sustenta a inexistência dessa história. Nessa narrativa vemos um deslocamento do *eu* ao *ela*, talvez não tanto a confusão de vozes que desnivela o *Arrebatamento*, mas ainda assim, voz da extravagância, efeito de rasura, ali onde lemos um dizer outro:

São essas duas voltas da linguagem [o fracasso da reconstituição e a pura extravagância] que, mais tarde, me permitirão colocar em questão aquilo que Lacan testemunhou como convergência entre a prática da letra e o uso do inconsciente. Em outras palavras, a hipótese é de que essa pura extravagância não pode ser toda apreendida pelas leis, ou pelas formações,

do inconsciente em seu fundamento fálico e, por isso, a ênfase precisa se deslocar para o uso, para diferir de lei e de formação (TROCOLI, 2016, p. 55).

Temos, então, que as formações do inconsciente estão regidas pelas leis do significante que operam de acordo com a lógica fálica e o complexo de castração - ambos marcas da impossibilidade. A questão que aqui se coloca, muito nos interessa, se vemos atravessar o trabalho o problema sobre a relação entre a escrita feminina e a letra. De fato, não é de se ignorar que Lacan escolha falar de “uso do inconsciente”, como aponta Trocoli, apostando numa posição de diferenciação das “leis” e “formações” do inconsciente a que estamos mais habituados.

O que inscrevi, com a ajuda de letras, sobre as formações do inconsciente, para recuperá-las de como Freud as formula, por serem o que são, efeitos de significante, não autoriza a fazer da letra um significante, nem a lhe atribuir, ainda por cima, uma primazia em relação ao significante (LACAN, 1971 [2003, p. 19]).

O próprio Lacan faz essa diferença, afirmando que a letra não é “primária”, anterior, portanto não estaria na origem do significante. Aqui, ainda com Trocoli (2016), seguindo a construção de Lacan ao afirmar que “o inconsciente é inteiramente redutível a um saber” - que podemos localizar, justamente, nas leis do significante, “o que supõe o fato de ele poder ser interpretado” (LACAN, 1975-76 [2003, p. 127]) – encontramos que, do lado de Marguerite Duras, ao contrário, “não há redutibilidade, nem interpretação. Há desfazer e fazer com – portanto, uso?” (TROCOLI, 2016, p. 60). Nesse fio, chegamos ao ponto da diferença: o inconsciente, mesmo que se trate de um saber em fracasso, um saber que se produz com alguma perda pode, ainda assim, ser redutível a um saber. Do lado de uma prática da letra, onde se pode fazer uso do inconsciente – e de certa forma escapar às suas leis -, não é possível interpretar, construir um saber?

é certo que do lado do relator, Jacques Hold, em sua tentativa de reconstituição há saber, há narrativa, há substituição e deslocamento, no entanto, naquilo que a voz de Lol dá a ouvir em sua pura exceção, em sua pura exterioridade, o que se precisa justamente é colocar em suspensão o inconsciente, suas formações e interpretações. Da memória de Lol, não há vestígios. Não há interpretação. (TROCOLI, 2016, p. 63).

Em *O amante*, há algum vestígio: ainda que não exista história a se contar, há imagens da perda dessa memória. Há a imagem vazia onde começa a história, aquela que existiria se tivesse sido registrada, traço que se faz e se desfaz em torno do vazio. A prática da letra, feito “rasura de traço algum que seja anterior”, aí opera, fazendo ecoar a exceção e o excesso numa

convergência onde se pode produzir imagem, fazer do inconsciente algum outro uso. Imagem furada, falha sísmica, que sustenta uma história que pode ser contada ainda que não exista, uma narrativa inteira – e inteiramente despedaçada. Imagem que faz aparecer, que convoca o olhar.

É certo que numa prática da letra no uso literário - que contrapomos ao uso da letra pela ciência - é também de uma precisão que se trata. Dizer que a prática da letra é própria à literatura não é afirmar que seja algo que escapa à precisão, que seja um uso aproximativo. Como vimos em Duras, a imagem que ela cria é de uma precisão finíssima, no ponto mesmo da subversão do olhar, uma precisão que dá a ver o impossível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Correr riscos
e ao fim
arfante
da corrida
voltar-se
para avaliar
o traçado*

Ana Martins Marques

Chegamos aqui provavelmente com mais perguntas novas do que respostas às perguntas iniciais. A letra, como carta roubada, é a que faz furo na cena, não significa, mas circula, mostrando o furo da narrativa, o que não pode ser apreendido e, portanto, o que importa é como a cena se estrutura em torno da posição da carta. É a dimensão da letra como “suporte material que o discurso concreto toma emprestado da linguagem” (LACAN, 1957 [2003, p. 498]): suporte do significante, submetida, portanto às leis da linguagem, metáfora e metonímia.

Há, entre este primeiro momento e Lituraterra – passando pela homenagem à Duras - algumas diferenças de como podemos ler o conceito. Em Lituraterra nos deparamos com uma nova distinção: letra e significante dizem de lugares heterogêneos de um litoral. Um outro lugar, portanto, onde essa lei não opera? Uma prática da letra seria uma operação possível a partir desse lugar, onde a impossibilidade se distingue do impossível? A noção de imagem com a qual nos deparamos na escrita de Duras, estaria então fora da lógica? Estes desdobramentos do conceito de letra nos fazem deparar com um verdadeiro nó conceitual, um núcleo duro do trabalho, como o umbigo do sonho de Freud.

Afinal, como resto, fica a questão: a prática da letra está do lado do feminino? Acima, vimos uma nova possibilidade: que - neste ponto do feminino - prática da letra, uso e inconsciente estejam disjuntos, nos abriria para outro percurso de trabalho. Afirmamos anteriormente que o feminino ainda estaria em referência à norma fálica e, portanto, organizado de acordo com as leis do inconsciente, apesar de que aqui, com o que nos mostrou Trocoli (2016), essa premissa parece ficar em questão. Seria necessário nos debruçarmos sobre o conceito de feminino e masculino em sua relação com o falo, para (re)começo de trabalho. Branco (2016), ao ler Duras e esbarrar na mesma questão, propõe um operador de leitura que nos permite pensar uma terceira via de saída para este problema:

Desejo trazer, como operador de leitura, a figura llansoliana do “feminino de ninguém”. Trago esta figura na tentativa de ler Duras, buscando escutar, na imersão que seu texto promove em um certo feminino, o barulho do mar que começa a subir.

A esse feminino imerso no mar – la mer -, ou no deserto – je crie dans la direction des déserts¹⁹ - ela escreverá – chamemo-lo, em consonância com Llansol, de “feminino de ninguém” (BRANCO, 2016, p.127).

Com essa figura, a autora nos provoca a pensar uma operação com a letra onde uma marca de feminino não esteja referida ao masculino, “mas antes a uma ausência de masculino ou mesmo de pessoa, a um para além do humano, talvez”, um “terceiro sexo” (BRANCO, 2016, p. 128). Essa formalização fica, ao final do trabalho, como interrogação. De nosso lado, fica a pergunta: uma lógica diferente da fálica, seria ainda uma lógica? Uma nova pesquisa a partir deste ponto poderia delimitar as consequências dessa provocação - com esta noção de imagem que vimos surgir aqui, parece que é possível a invenção de uma forma que sustente outra posição.

Neste momento de concluir, tentaremos delimitar algo dos avanços que pudemos fazer. Eleger como tema a especificidade da relação entre psicanálise e literatura moderna não nos poupou em nenhum momento. Pelo contrário, foi com todas as dificuldades que a questão coloca, que este trabalho pôde ser feito. Mais ainda, a escolha pelo livro *O amante* – ou mais precisamente, a maneira com que ele se impôs – nos deixou em permanente estado de perda.

Agora, retomando as questões iniciais, é possível fazer um deslocamento. Não mais tentar dizer do que pude apreender, mas assumir o que pude perder no encontro com essa escrita – um movimento talvez mais próximo da operação do luto. De início, foi necessário perder a crença de que psicanálise e literatura estariam em equivalência, que se tratariam de uma mesma língua. Essa perda foi condição para que a pesquisa se estruturasse em torno da ruptura. Foi a partir dela que pude atentar para a extensão do problema que Duras apresenta com essa escrita e até mesmo ler alguma homologia – que só pode se colocar a partir de uma distância entre os campos: se eles coincidissem, tratar-se ia do mesmo lugar e, portanto, não haveria motivo para falar da relação entre eles.

Vimos, com essa diferenciação, que no mesmo momento em que um corte se faz na literatura, a psicanálise toma lugar no mundo como um saber articulado a uma prática. A aposta na ideia de que este corte estava colocado no nível da linguagem nos permitiu um trabalho mais cuidadoso sobre a relação entre cada um destes campos e a linguagem, e foi possível, a partir disso, recolher algumas consequências importantes desse atravessamento.

¹⁹ “Eu grito na direção dos desertos” (livre tradução).

Primeiro, que psicanálise e literatura moderna podem ser localizadas como efeito de uma ruptura: como a possibilidade de assumir a posição - a partir de lugares diferentes - de se haver com o que resta de uma operação da ciência: o “ser selvagem” da linguagem. Foi necessário, portanto, ter o cuidado de não colocá-las em oposição a este movimento científico para identificar que a perda que está colocada a partir dele tem a ver com o saber.

Delimitando estes espaços, pudemos novamente nos debruçar sobre a escrita de Marguerite Duras. Dessa vez, assumindo o risco de ler outra coisa, ali onde encontramos com algo ilegível. O que se perde, neste ponto, é a noção de poder - ler Duras só é possível se o poder estiver na condição de queda. Que no poder se leia o verbo. Não se pode, pois não se detém o poder sobre essa história. E se lê.

Lemos que o deserto e o mar são igualmente ameaçadores para uma vida. Se encontram no ponto de um gozo igualmente árido e mortífero, esse que mantém a narradora submissa ao romance familiar, e impossibilitada, sem recursos. O radical é que nesse mesmo ponto em que é terrível, aí mesmo onde está a morte, se encontra com o que causa a vida. Com o recurso à pura extravagância do encontro - atravessado pelo horror - com o amante chinês, se transpõe o lugar do gozo solitário e mortificante para um gozo no sexual, que inclui a diferença radical, que produz um corte da cena imaginária da família, da impotência, da aridez, para uma chance de gozar desse corpo, com outro corpo, um gozo mortífero, mas articulado ao prazer.

No que essa prática que aqui desenhamos pode nos ajudar a avançar? Vimos que a prática da letra implica um fazer que insiste naquilo que não é possível reconstituir. Com a psicanálise, que não se dissocia da clínica, alguma medida do fracasso da reconstituição também está sempre colocada. Badiou traz a lógica da transposição - retirada da poética de Mallarmé - para propor uma “estética da cura analítica”. Esta operação nada tem de natural ou espontânea e, como afirma o autor, a análise é uma situação “tão artificial quanto um poema” (2002, p. 240), o que permite fazer a aproximação.

Creio que podemos chamar de psicologia a ideia de que há uma reparação natural da perda. E creio podermos chamar de psicanálise a ideia de que toda vitória sobre a perda supõe a construção de uma situação artificial. E é também por isso que há uma estética da cura analítica, como há uma estética do soneto, porque conseguir uma vitória sobre a perda exige a criação de uma forma (BADIOU, 2002, p. 240).

A transposição, como operação poética, consistiria num atravessamento da impotência para o impossível. Se pensarmos na condição de uma análise, fazer um deslocamento da posição de sujeito impotente diante de um conflito, para assumir uma relação com o

impossível do desejo. Badiou sustenta que, num poema, haveria o apagamento da subjetividade e o imaginário do poeta, para que possa advir o “sujeito puro”, real (2002, p. 241). Aposta que, se a análise pode se aproximar dessa operação, é nessa assunção do sujeito. Manteremos alguns passos atrás quanto a essa posição de leitura, pois apostar numa possível pureza do sujeito mesmo que se fale em apagamento do ser, parece implicar alguma consistência que ainda não poderemos localizar muito bem - mas Badiou nos oferece, ainda assim, um olhar que pode ser interessante.

O que defendemos aqui coloca uma diferença: que Duras já parte do impossível. A narrativa da história inexistente não apresenta pontos em que se fica preso à impotência, ao conflito. O começo é: não se pode. Não existe. E é daí mesmo que se faz. Não há vacilação diante da impotência. Há a presença de horror do impossível. Talvez, então, não se trate de uma “vitória” sobre a perda, mas da rasura propriamente, do risco que não cessa de se fazer em torno desse vazio, de ler sempre outra coisa - a ideia da “criação de uma forma” nos é muito cara, portanto. É em forma de imagem que Marguerite Duras escreve com esse impossível.

Escrever apesar do desespero. Não: com o desespero. Que desespero, eu não sei, não sei o nome disso. Escrever ao lado daquilo que precede o escrito é sempre estragá-lo. E é preciso no entanto aceitar isto: estragar o fracasso significa retornar para um outro livro, para um outro possível deste mesmo livro. (DURAS, 1993 [1994, p. 27])

Com o desespero, impossível de nomear, Duras faz a extravagância de escrever. Nós fazemos a extravagância de ler. “Estragar o fracasso”, é surpreendente encontrar essa nova formulação ao fim do trabalho, que permite dizer com mais precisão de que trata a rasura²⁰. Escapar à lei do erro, afirmar o erro como posição de leitura, para que se possa ler outra coisa, fora do que está impresso.

Estragar o fracasso não é negar o fracasso, mas inventar para o fracasso um uso de começo, de ponto de partida. É também estragar o escrito, riscá-lo, despir-se de poder para poder ler, e assim afirmar a própria vida do escrito, deixá-lo encostar o olhar, tocar o corpo. Como dirá Tavares, em consequência de sua definição de erro: “Só voltar atrás se atrás for à frente” (TAVARES, 2001, p. 57). Estragar o fracasso, dar uma forma de imagem ao impossível para, enfim, poder afirmar: “Com amor ou sem, é sempre terrível” e, no entanto, “Somos amantes, não podemos parar de amar” (DURAS, 1984 [2007, p. 48]).

²⁰ O encontro com essa expressão foi mesmo algo surpreendente, que só pôde ser lido depois de atravessar este trabalho. Após passar muitas vezes pelo livro *Escrever*, de Duras, essas palavras me olharam. Como dirá Lacan sobre o que requer atenção: “ça vous regarde” (LACAN, 1975-76 [2003, p. 202]), isso te olha, te diz respeito.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALFERI, P. **Procurar uma frase**. Lisboa: Vega, 1999.

AUERBACH, E. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Editora Perspectiva, (1946) 2013.

BARTHES, R. **O grau zero da escrita**. São Paulo: Editora Martins Fontes, (1953) 2004.

_____. **O prazer do texto**. São Paulo: Editora Perspectiva, (1973) 2015.

_____. **O rumor da língua**. São Paulo: Editora Martins Fontes, (1984) 2004.

BENJAMIN, W. A imagem de Proust. In: **Obras escolhidas - magia e técnica, arte e política**. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, (1929) 1994, p. 36-49.

BLANCHOT, M. **O espaço literário**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, (1955) 2011.

_____. **O livro por vir**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, (1959) 2013.

BRANCO, L. **A paixão do ler: a leitura no amor em fracasso**. 2012. Disponível em: <https://blogdasubversos.wordpress.com/2012/11/12/praticas-da-letra-a-paixao-do-ler-a-leitura-no-amor-em-fracasso/> Acesso em 12 Jan. 2018.

_____. Surrealismo e psicanálise: em que real se entra? **Literatura e Sociedade**, São Paulo, n. 10, p. 128-133, dec. 2007. ISSN 2237-1184. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/23617>>. Acesso em: 22 jan. 2018. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i10p128-133>.

CALDAS, H. **Da voz à escrita**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2007

_____. Trauma e linguagem: acorda. In: **Opção Lacaniana** online nova série. Ano 6, n.16, 2015.

_____. Segregação e gozo em Ensaio sobre a cegueira. In: **Revista Desenredos**. Ano 3, n. 8, 2011.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: Literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Editora UFMG, (1998) 2014.

COSTA-MOURA, F. Ler, escrever, perder: psicanálise e mathesis. In: **Fractal, Rev. Psicol.** Rio de Janeiro, v. 22, n. 2, p. 269-284. 2010. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-02922010000800004&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 12 Jan. 2018.

DIDI-HUBERMAN, G. **Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière**. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2015 (1953).

DOSSE, F. **História do estruturalismo: o campo do signo – 1945-1966**. Bauru: Edusc, 2007.

- COELHO, E. **Estruturalismo: Antologia de textos teóricos**. São Paulo: Martins Fontes, 1967
- DURAS, M. **O deslumbramento de Lol V. Stein**. São Paulo: Nova Fronteira, (1964) 1986.
- _____. **A doença da morte**. São Paulo: Cosac Naify, (1983) 2007.
- _____. **O amante**. São Paulo: Cosac Naify, (1984) 2007.
- _____. **Escrever**. São Paulo: Rocco, (1993) 1994.
- ELIA, L. **O conceito de sujeito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Editora Martins Fontes, (1966) 2007.
- FOUCAULT, M. Sobre Marguerite Duras (Entrevista com H. Cixous). In: **Ditos e Escritos. V. III - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Rio de Janeiro : Editora Forense Universitária, (1975) 2001.
- FREUD, S. O mecanismo psíquico do esquecimento. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud Volume III**. Rio de Janeiro: Imago Editora, (1898) 2006.
- _____. Sobre a psicopatologia da vida cotidiana. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud Volume VI**. Rio de Janeiro: Imago Editora, (1901) 2006.
- _____. História de uma neurose infantil: o homem dos lobos. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud Volume XVII**. Rio de Janeiro: Imago Editora, (1918) 2006.
- _____. Construções em análise. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud Volume XXIII**. Rio de Janeiro: Imago Editora, (1937) 2006.
- GUTIÉRREZ, B. **O real da arte na escrita de Alejandra Pizarnik**. Rio de Janeiro, 2012.
- IORIO, M. **Em que pensaria quando estivesse fugindo**. Rio de Janeiro: Editora Urutau, 2016.
- LACAN, J. O tempo lógico e a asserção da certeza antecipada. In: **Escritos**. São Paulo: Editora Zahar, (1945) 1998.
- _____. Função e campo da fala e da linguagem. In: **Escritos**. São Paulo: Editora Zahar, (1953) 1998.
- _____. Seminário sobre *A carta roubada*. In: **Escritos**. São Paulo: Editora Zahar, (1954) 1998.
- _____. Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano. In: **Escritos**. São Paulo: Editora Zahar, (1960) 1998.

_____. **O seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise.** São Paulo: Editora Zahar, (1964) 2008.

_____. Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein. In: **Outros Escritos.** São Paulo: Editora Zahar, (1965) 2001.

_____. A psicanálise: razão de um fracasso. In: **Outros Escritos.** São Paulo: Editora Zahar, (1967) 2001.

_____. Lituraterra. In: **Outros escritos.** São Paulo: Editora Zahar, (1971) 2001.

_____. **O seminário, livro 19: ...ou pior.** São Paulo: Editora Zahar, (1971-72) 2012.

_____. **O seminário, livro 20: mais, ainda.** São Paulo: Editora Zahar, (1975) 1985.

LO BIANCO, A.C. A Cena Real Construída no Homem dos Lobos. **Estilos da Clínica (USP)**, São Paulo, v. 12, p. 146-155, 2002.

LO BIANCO, A.C; CASTRO, J.M. A disciplina de leitura: ritmo e oralidade na voz do texto. **Psicologia & Sociedade**; v. 21 Edição Especial, p. 89-94, 2009.

LO BIANCO, A. C; COSTA-MOURA, F. Inovação na ciência, inovação na psicanálise. In: **Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica**, 20(2). 2017 Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-14982017000200491 Acesso em 20 dez. 2017.

MARQUES, A. **A vida submarina.** Belo Horizonte: Livraria e Editora Scriptum, 2009.

MARQUES, A. **O livro das semelhanças.** São Paulo: Companhia das letras, 2015.

MILLER, J. Struc'dure. In: **Matemas II.** Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1985.

NAVAS, A. **Fotografia & poesia (afinidades eletivas).** Rio de Janeiro: Editora Ubu, 2017.

NOVARINA, V. **Diante da palavra.** São Paulo: Editora 7 Letras, 2009.

PESSOA, R. **A vida nos vulcões.** Rio de Janeiro: Editora Oito e meio, 2016

REGO, C. **Traço, letra, escrita: Freud, Derrida, Lacan.** Rio de Janeiro: Editora 7 letras, 2006.

RIVERA, T. **O avesso do imaginário.** São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SAUSSURE, F. **Curso de Linguística Geral.** São Paulo: Editora Cultrix, (1916), 2012.

TAVARES, G. M. **As batalhas essenciais da democracia são linguísticas** - Entrevista concedida a Paulo Henrique Pompermaier. São Paulo, 26 jun. 2017. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/batalhas-essenciais-da-democracia-sao-linguisticas-goncalo-tavares/> Acessado em 20 dez. 2017.

TROCOLI, F. **A inútil paixão do ser: Figurações do narrador moderno.** Campinas: Mercado de Letras, 2015

_____. Flor de amor que morde o peito: Lol V. Stein e o efeito Duras. In: **Prática da letra, uso do inconsciente**. Campinas: Mercado de Letras, 2016

_____. Ali onde eu não interpreto, isso corta. In: **Lacuna: uma revista de psicanálise**, São Paulo, n. -3, p. 6, 2017. Disponível em: <<https://revistalacuna.com/2017/04/28/n3-06/>>