

MARISA VIEIRA FERRAZ CUNHA NUBILE

Uma viagem pelo território das letras:

Ressonâncias do feminino na escrita numa perspectiva psicanalítica

Tese apresentada à Faculdade de Educação da
Universidade de São Paulo para obtenção do
título de Doutor em Educação.

Área de concentração: Psicologia e Educação

Orientadora: Prof. Dra. Leny Magalhães Mrech

São Paulo

2011

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo

37.046 Nubile, Marisa Vieira Ferraz Cunha

N962v Uma viagem pelo território das letras: ressonâncias do feminino na escrita numa perspectiva psicanalítica / Marisa Vieira Ferraz Cunha Nubile; orientação Leny Magalhães Mrech. São Paulo: s.n., 2011.

286 p. il.

Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Educação. Área de Concentração: Psicologia e Educação) - - Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo.

1. Escrita 2. Feminino 3. Psicanálise 4. Educação 5. Literatura

I. Mrech, Leny Magalhães, orient.

Nome: NUBILE, Marisa Vieira Ferraz Cunha

Título: Uma viagem pelo território das letras: Ressonâncias do feminino na escrita numa perspectiva psicanalítica.

Tese apresentada à Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Educação.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof.(a) Dr.(a) _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.(a) Dr.(a) _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.(a) Dr.(a) _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.(a) Dr.(a) _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.(a) Dr.(a) _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Para minha mãe que, ainda hoje, me acolhe em seus braços.

Agradecimentos

A vida é uma obra aberta e, dela, participam vários personagens. O capítulo de minha existência dedicado à feitura desta tese não foi dos mais lineares, pelo contrário, ele foi construído em meio a turbulências de várias ordens. Mas a certeza maior que adquiri nestes tempos foi quanto à importância vital daqueles que estiveram ao meu lado. Assim, eu teria que ocupar muitas páginas, na tentativa de expressar minha gratidão aos companheiros de jornada. Sei que as palavras nunca alcançarão aquilo que gostaria de dizer, mas é o único recurso que todos nós, humanos, temos para expressar o inalcançável daquilo que nos habita.

Então, neste espaço limitado, deixo registrado meu agradecimento a algumas pessoas que, direta ou indiretamente, foram co-autores das muitas páginas escritas nesta tese.

À Professora Doutora Leny Mrech, meu mais profundo respeito, carinho e admiração. Sua presença foi fundamental para que o trabalho pudesse ser realizado. Agradeço não só pelas orientações e pelo incentivo em relação à construção deste trabalho, mas também, pelo apoio em momentos decisivos da minha vida.

À Professora Doutora Walkiria Helena Grant, que faz parte de minha história com o feminino, pois foi semeadora deste processo. Agradeço pelas indicações e pela palavra que, um dia, serviu de ato para que eu assumisse o meu desejo.

Ao Professor Doutor Rinaldo Voltolini, que aceitou o convite para banca de qualificação. Agradeço sua leitura atenta e seus importantes apontamentos acerca do rumo a ser tomado na escrita desta tese.

À Professora Doutora Elizabeth dos Reis Sanada, que me ajudou com sua leitura e suas sugestões. Agradeço também pelo apoio e pela presença amiga.

À Professora Doutora Nanci Mitsumori, pela amizade selada ao longo de toda a jornada percorrida dentro e fora da Universidade. Agradeço pelos frutíferos momentos em que pudemos compartilhar nossas vidas.

À Heloisa Prado Telles, coordenadora do CIEN em São Paulo, pela atenção e por suas preciosas indicações bibliográficas.

À Alice Supino pela amizade que sustentou a escuta dos meus impasses em relação à escrita da tese. Agradeço também os apontamentos feitos na redação final.

À Cássia Gindro e Rosângela Souza, colegas que se dispuseram a compartilhar textos.

À Dalila Lemos, pela atenção e carinho com que efetuou a revisão desta tese.

Aos meus queridos amigos, que estiveram ao meu lado quando mais precisei. Pela ordem de chegada em minha vida:

Edna Videira, pelas décadas de convívio, pela ajuda e por ter segurado minha mão quando foi necessário.

Regina Namura, pela serenidade de me escutar e de dizer a palavra certa.

Alice, Enrico Supino e filhos, mais que amigos, família que encontro a certeza de acolhimento e continência.

Mônica Rahme e Mônica de Souza, amigas mineiras que, mesmo na distância, sempre se mostraram próximas a mim.

SUMÁRIO

Apresentação	1
<i>Uma viagem pelo território das letras</i>	6
Introdução: um mapa do trajeto	10
Rastros	19
<i>Entrar ou não entrar</i>	20
Capítulo 1 – Escrevendo a escrita de Freud e Lacan	21
2.1 O sonho é texto que se presta a ser lido	26
2.1.1 O conto que encanta Freud	31
<i>Brincadeirinha</i>	37
2.2 A letra, La lettre	39
2.2.1 A letra roubada de Poe	43
<i>Trabalho para cientista</i>	47
2.3 O traço de Lacan	48
2.3.1 A história da escrita e Lacan	50
<i>Freud, 1890 e poucos</i>	54
2.4 Na trilha de Freud	55
2.4.1 As analogias do Bloco Mágico	65
<i>Precipitação-gozo</i>	68
2.5 A letra, entre sentido e gozo	69
2.5.1 O fascínio pela escrita do oriente	76
<i>Vai</i>	79
Capítulo 2 – O feminino que não se escreve... se finge	80
2.1 A sexualidade desnaturalizada	81
2.2 A montagem do cenário	86
<i>Ginecologista</i>	94
2.3 A mulher freudiana: ter ou não ter	96
2.4 Da releitura do Édipo ao Pai como suplência	100
2.4.1 <i>Lavoura arcaica</i> : o feminino à esquerda do Pai	106
<i>Eu sou apenas uma mulher</i>	114
2.5 Lacan e o semblante de ser o falo	116

2.5.1 <i>Zazie</i> e os semblantes da <i>cul-tura</i>	124
Alinhavos	131
<i>Branco e preto</i>	132
Capítulo 3 – O feminino... <i>mais ainda</i> e A escrita do <i>sinthoma</i>	133
3.1 A solução elegante de Lacan	134
3.2 Alinhavos necessários	142
<i>Horácio</i>	150
3.3 Escrita e leitura no Seminário XX, <i>mais, ainda</i>	152
3.4 <i>Lalangue</i> e o feminino	156
3.5 Seminário 23: Do sintoma ao <i>sinthoma</i>	160
3.5.1 A escrita dos nós	164
<i>Nubíle</i>	170
3.5.2 Joyce, artífice do seu <i>sinthoma</i>	172
Ressonâncias	182
<i>Reconhecidamente paralisante</i>	183
Capítulo 4 – Ressonâncias do feminino na escrita literária	184
4.1 A letra corporal de uma poesia de Ferreira Gullar	187
<i>Delícia de ser o que é</i>	195
4.2 Barthes e o gozo da escritura	196
4.3 Escrita feminina?	203
<i>Silêncio</i>	213
4.4 Clarice	214
4.4.1 A feminina busca de G.H.	217
4.4.2 Água clariceana	223
Capítulo 5 – Ressonâncias do feminino na Educação e na	
Escrita produzida na escola	228
5.1 O feminino na Educação	229
5.1.1 O impossível da Mulher e da Educação	231
5.1.2 O panorama do mal-estar no campo educativo	234
5.1.3 A queda dos padrões clássicos e a entrada de uma nova lógica	242
5.1.4 O excesso do gozo na Educação	246
<i>Bordar o irrepresentável era possível</i>	254
5.2 A escrita e a escola	255

5.2.1 Ressonâncias... feminino, masculino	265
Momento de concluir	271
Referências	273

Lista de Ilustrações

Ilustração 1 – Esquema freudiano das Representações	56
Ilustração 2 – Metáfora Paterna	101
Ilustração 3 – Nome-do-Pai como ponto de basta	103
Ilustração 4 – Alienação e Separação	104
Ilustração 5 – Tábua da sexuação	137
Ilustração 6 – Nó borromeano	165
Ilustração 7 – Os três anéis separados e ligados pelo <i>sinthoma</i>	165
Ilustração 8 – Fragmento do poema <i>Un coup de dès</i>	190
Ilustração 9 – Poema <i>Roçzeiral</i>	191
Ilustração 10 – Poema <i>Não há vagas</i>	193

Resumo

NUBILE, Marisa Vieira Ferraz Cunha. *Uma viagem pelo território das letras: Ressonâncias do feminino na escrita numa perspectiva psicanalítica*. 2011, 286 p. Tese (Doutorado). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

Este trabalho tem como base os aportes da teoria psicanalítica, em especial daquilo que Lacan desenvolveu acerca do feminino e da escrita. Ao usar esse referencial, buscou-se fazer um rastreamento teórico dos dois conceitos, com o objetivo de articulá-los. Em Psicanálise, desde Freud, a escrita foi pensada como uma metáfora das inscrições psíquicas, portanto, do substrato do inconsciente. O feminino recebeu também um tratamento diferenciado do senso comum, pois, embora anatomia e gênero sejam aspectos que não se podem negligenciar, os últimos aportes a respeito do feminino, para a Psicanálise de orientação lacaniana, fazem referência a uma posição em que o sujeito está *não-todo* regulado pelo padrão fálico. Além disso, essa posição comporta um gozo que foge da possibilidade de apreensão pelo aparato simbólico humano. Ora, se o feminino aponta para um excedente, essa mesma perspectiva é encontrada na concepção de escrita e, em especial, de letra, quando Lacan começou a articulá-la com o gozo. A partir desse enquadre, foi proposto o argumento de que o feminino habita o lugar de gozo da escrita/letra. Como é possível observar, fez-se uma torção no uso dos dois significantes, de maneira que, ao invés de uma *escrita feminina*, sugeriu-se pensar no *feminino na escrita*. Deixando de ser adjetivo, o feminino passou a ser tratado não como a qualidade de alguns escritos, mas como substância da escrita, que seria, eventualmente, reconhecida em certos escritos literários construídos nesse *território-litoral*, no qual gozo e significante se margeiam. Assim, saindo da perspectiva da escrita psíquica, foram trabalhados alguns textos literários, nos quais, foi possível observar ressonâncias da posição feminina. Por fim, discutiu-se como tal posição poderia comparecer na educação de maneira geral e na escrita trabalhada na escola, de maneira específica. Observa-se que o professor tem maiores e melhores condições de criar alternativas para lidar com o “gozo excessivo” que permeia o campo educativo quando a posição feminina, na sua vertente de *não-todo* e de pluralidade, pode ser sustentada.

Palavras-chave: Escrita; Feminino; Psicanálise; Educação; Literatura.

Abstract

NUBILE, Marisa Vieira Ferraz Cunha. *A journey through the territory of Letters: Resonances of the feminine on writing in a psychoanalytic perspective*. 2011, 286 p. Thesis (Doctoral). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

This work is based on the contribution of the psychoanalytic theory, especially the one developed by Lacan on the feminine and writing. By using this reference, an attempt was made to theoretically track those two concepts, intending to articulate them. In Psychoanalysis, since Freud, the writing was thought as a metaphor of the psychic registrations, so, from the unconscious substrate. The feminine received as well a differentiated treatment of the common sense, because, despite anatomy and gender are aspects that can't be neglected, the latest contributions on the feminine, for the Lacanian oriented Psychoanalysis, make reference to a position where the person is *not-all* regulated by the phallic patterns. Besides, this position comprises an enjoyment that escapes from the possibility of seizure by the human symbolic apparatus. Nevertheless, if the feminine indicates a surplus, this same perspective is found in the conception of writing and, in special, of the letter, when Lacan started to articulate it with the enjoyment. From this point of view moment, it is proposed that the feminine inhabits the place of enjoyment of the writing/letter. As it's possible to observe, a twist was made in the use of both significant, so that, instead of a *feminine writing*, it was suggested to think about the *feminine in the writing*. No longer used as an adjective, the feminine started to be treated not as a quality in some writings, but as a substance of writing, which would be, eventually, recognized in some literary writings made in this territory-coast, where enjoyment and significant are side by side. So, leaving the perspective of the psychic writing, some literary texts were studied where it was possible to observe resonance of the feminine position. At last, it was discussed how such position could attend in education in a general way and in writing as worked at school, in a specific way. It is noticed that the teacher has more and better conditions to create alternatives to deal with the "excess of enjoyment" that permeates the educative field when the feminine position, in it's *not fullness* and plurality can be sustained.

Key-words: Writing; Feminine; Psychoanalysis; Education; Literature.



*O que salva, então, é escrever distraidamente.
Não quero ter a terrível limitação de quem vive
apenas do que é passível de fazer sentido.
Eu não: quero é uma verdade inventada.
O que te direi? Te direi os instantes.*
Clarice Lispector

Apresentação

Quando apresentei meu projeto de pesquisa para o doutorado, não estava previsto que eu trabalharia com um tema relacionado à escrita, mas não pude virar as costas para algo que batia à minha porta a pulsos fortes, estridentes.

O mundo das letras sempre foi uma paixão não assumida. Admiro quem escreve por necessidade vital e, embora não seja esse o meu caso, depois de certa idade, comecei a perceber que a escrita me servia a múltiplas funções e, dentre elas, para aplacar minhas inquietações.

Paralelamente, produzia algo aqui, outro ali, uma carta, um cartão, um trabalho que já trazia a marca do gosto pelo escrito, mas era um prazer distante, não assumido, preso aos deveres. Até que aconteceu na vida de todos nós o e-mail, esse instrumento sem o glamour da materialidade do papel, da letra de próprio punho, da espera do carteiro, mas com a vantagem de fazer as mensagens chegarem instantaneamente. Foi nesse tempo que a minha história com a escrita pôde ser reinventada e o prazer adormecido de brincar com as letras despertou.

Depois, ainda mais recentemente, tive a experiência de escrever a dissertação de mestrado, dentro da qual me percebi naquilo que estava lá impresso. *Lettres*: cartas e letras acadêmicas marcaram o meu relacionamento com a escrita.

Escrever é uma prática e pode virar um vício. Ah! bendito vinho que quero beber, porque, quando dele eu me sirvo, sou transportada para outro mundo, aquele do meu universo particular. E, lá, posso ser nada, posso me desterritorializar, posso fazer um teatro de marionetes com as palavras. Assim, se, por um lado, a escrita possui para mim um valor que extrapola de muito a sua mera utilização instrumental, por outro lado, como professora, eu me deparo com a dificuldade que os alunos apresentam em elaborar seus próprios textos. Aqui, talvez tenha que fazer um parêntese para contar um pouco sobre minha trajetória profissional.

Desde muito pequena, ensaiava aquilo que, para mim, seria ser uma professora, de maneira que, quando precisei fazer minha primeira escolha profissional, optei pelo magistério. Foi lá que me apaixonei pela psicologia e, até eu concluir o ensino superior, não tive contato com a prática de sala de aula e com o universo educacional de maneira mais consistente.

Sendo psicóloga, quis trabalhar na área educacional e, juntamente com uma amiga, abrimos uma escola de educação infantil. Profícuos anos em que, além de dar aula para os

pequenos, eu atuava também como coordenadora da escola. Já naquela época, eu praticava e sugeria aos outros professores que relatassem por escrito suas experiências em sala de aula, de maneira que o diário de classe não fosse apenas um recurso burocrático, mas um espaço de reflexão para registrar os avanços, os temores, as dificuldades encontradas, as particularidades das crianças, reações, intervenções bem e mal sucedidas.

Não consegui levar o projeto adiante, tamanha a resistência dos professores que se negavam a escrever de forma mais “solta”. Naquele momento, minhas preocupações eram tantas que, sem saber, sucumbi ao apelo queixoso dos professores. Muito tempo se passou de lá para cá e, retroativamente, vejo que deixei de desenvolver algo que, não apenas seria um bom recurso pedagógico, mas ajudaria na formação desses profissionais recém saídos do curso de formação para o magistério.

Depois, fui trabalhar como psicóloga na Secretaria de Educação e, também, em escolas particulares, até que, numa viagem de estudos de especialização, feita na França, fui “contagiada” pelo vírus da psicanálise.

A partir desse encontro, as questões do universo educacional passaram a ser vistas através da lente psicanalítica. Paralelamente, comecei a atender em consultório e, mais recentemente, a dar aula em cursos de pós-graduação, especialmente na psicopedagogia.

Quando retornei como professora, depois de longa jornada fora da sala de aula, quis trabalhar a proposta de os alunos se implicarem na feitura de textos, cujos temas seriam escolhidos a partir de questões que, dentro do conteúdo trabalhado, despertassem seus interesses. Novamente, me deparei com a enorme dificuldade que a grande maioria deles demonstrava em relação à escrita.

Além disso, algo perverso aconteceu na vida daqueles que, hoje em dia, dão aula: a internet, fonte utilíssima para consulta, passou a ser usada como ferramenta para cópia. Se, antigamente, os alunos se davam ao trabalho de transcrever aquilo que encontravam na biblioteca, hoje, o “Copiar-Colar”, parece ser uma prática instalada.

Não quero, em absoluto, generalizar o que ocorre em cada escola, em cada momento e com cada professor. Eu mesma tive vários bons encontros com jovens ou não tão jovens professores que se sentiram convocados a mudar a relação com a sua produção escrita. De qualquer maneira, a escrita tornou-se para mim, além de uma questão pessoal, também um desafio profissional.

Assim, posso dizer que o tema deste trabalho traz a marca impressa da minha história, mesmo se ele estiver escamoteado em palavras bem postas e compostas pelo discurso acadêmico.

Desse discurso, esperam-se a coerência do pensamento, a articulação lógica dos argumentos, a formatação congruente com as normas. Eu não me furto dele, mas preciso alertar quem for prosseguir na leitura das próximas páginas que ousei subverter, *não-tudo*, *não-todo* o discurso esperado para uma tese de doutorado. Quero poder justificar o desacato que aconteceu sem intenção prévia e que acabou por ser uma maneira de assumir, de peito aberto, aquilo que, no desalinho das palavras, transformou-se numa espécie de *making of* da escrita alinhada do meu tema.

E, como todo submundo, este escrito paralelo é composto de fantasmas do passado, de vivências recentes, daquilo que atormenta, das dúvidas, de desarranjos e arranjos. A história dos bastidores íntimos que, em geral, não se conta foi feita numa linguagem outra, mais desapegada, com um pé no *non-sense*. Durante o meu escrever, brinco com as palavras, escrevo em língua estrangeira, uso outra formatação de letra e abuso da *minha* gramática.

A confecção de uma tese de doutorado deve obedecer a critérios propostos pela comunidade científica, mas que esse rigor não faça do trabalho um enquadramento disciplinatório, a ponto de inibir seu principal objetivo: o do autor assumir o seu próprio escrito.

Assim, darei dois exemplos, mas existem outros, de experiências que ousaram propor alternativas criativas.

Noemi Moritz Kon (2003) publicou sua tese de doutorado, apresentada ao Instituto de Psicologia da USP, sob o formato de um romance: *A viagem* conta uma fictícia viagem de trem do jovem Sigmund Freud que, junto com um escritor e um grupo de médicos, narram suas experiências com o fantástico. O posicionamento de Freud diante do que não tem explicação aparente marca o tom daquilo que viria a se constituir numa nova maneira de abordar *o obscuro* no humano.

Ana Maria Netto Machado (2007, p. 192) relata, em artigo a respeito de “autoria em contexto acadêmico-científico”, a experiência de Regina Leite Garcia que, em 1995, defendeu sua tese de livre-docência a partir de uma “série de cartas, destinadas ao seu grupo de pesquisa no Brasil, escritas desde sua estada na Europa”. Juntando o “útil ao agradável”, as cartas são, segundo Machado, uma leitura prazerosa que traz profundas reflexões sobre a

educação, exploradas pela autora a partir da sua vivência em um contexto cultural diferente do brasileiro.

No meu caso, o lado não convencional da escrita da tese diz respeito a um mergulho na minha própria subjetividade, assumindo, assim, as repercussões da escrita sobre mim e, ao mesmo tempo, expondo os reflexos da minha história sobre as escolhas feitas na elaboração do texto acadêmico.

Embora não tenha realizado uma pesquisa sobre trabalhos que levam em conta os ecos da subjetividade, lembro-me da dissertação de mestrado da saudosa professora do Instituto de Psicologia da USP, Lígia Assumpção Amaral, que defendeu uma dissertação de mestrado¹ a partir de sua própria experiência como portadora de deficiência motora.

De qualquer maneira, o formato dado à minha tese não foi previsto e, portanto creio ser interessante comentar como tudo aconteceu.

Minha dissertação de Mestrado foi uma articulação do feminino com a educação e, a princípio, daria continuidade a alguns aspectos lá levantados. Do *feminino*, nunca desisti e, por causa dessa escolha, cursei uma disciplina com a Professora Walkiria Grant, que trabalha com o tema. No fim do semestre, produzi um trabalho monográfico: *O feminino em Clarice Lispector*. Desde que comecei a ler a Clarice, eu sempre volto aos textos dela, querendo capturar algo que está naquelas linhas, mas que me fogem a cada releitura, a cada nova articulação.

Com essa certeza ainda temerosa, me inscrevi na disciplina oferecida pela professora Claudia Riolfi, que propunha o sugestivo título *Escrita, subjetividade e ensino*. Percebi que existia um buraco conceitual naquilo que eu pouco sabia sobre o assunto, mas isso foi convocatória para que eu produzisse o meu primeiro texto em que a escrita apareceu como tema.

A decisão tomava forma e fui falar com minha orientadora, professora Leny Magalhães Mrech, a quem devo o incentivo de continuar produzindo e, mais importante do que isso, o incentivo de escrever a minha escrita. Seu abraço e seu braço sempre me acolheram, mesmo quando deles vieram também cortes necessários.

Se o tema estava posto, eu sabia que, antes de tudo, precisava estudá-lo. Diferentemente do feminino, que fora meu objeto de leitura durante anos, a escrita era um

¹ *Resgatando o passado: Deficiência como figura e vida como fundo*. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1987.

tema novo para mim, de maneira que a recuperação teórica daquilo que Freud e Lacan produziram sobre a escrita fazia-se imperiosa para quem pretende trabalhar com o tema. Mas como? Sob qual aspecto? Qual articulação seria possível? Escrita e feminino, dois objetos de estudo que passeavam pela minha cabeça, mas que ainda não tinham tomado forma.

Premida entre as contingências da vida, resolvi sentar e escrever minhas primeiras angústias, sair de mim e colocá-las em letras para tentar materializar aquilo que era só névoa. Deixei-me levar pela mão que corria as teclas do computador e, ao reler aquele diário íntimo que seria engavetado, tive a idéia de não dispensá-lo.

Ora, se eu iria trabalhar com a escrita e com o feminino, não seria interessante trazer duas linguagens, produzindo, de um lado, um texto dentro dos padrões acadêmicos e, em paralelo, uma espécie de *diário de bordo*, numa linguagem muito próxima daquilo que alguns autores nomeiam de *escrita feminina*?

Um *diário de bordo* ou um *diário de borda*? Devo a pontuação e a sugestão do último termo ao professor Rinaldo Voltolini que, na qualificação, fez este feliz comentário. Sim, um *diário de borda*, já que tais textos estariam na borda da escrita formal do discurso acadêmico.

Além disso, como veremos no transcorrer da tese, interessa muito o tratamento que deu Lacan ao estatuto da *letra*, definida exatamente como aquilo que faz borda ao furo no saber. Ela é litoral entre dois territórios que, embora não se misturem, mantêm uma aproximação constante. Assim, meu *diário de borda*, margeando o saber inscrito, desenha e acolhe o que me ultrapassa e escapa às articulações teóricas feitas na confecção da tese.

Vejamos como foram meus primeiros passos neste território de letras.

Uma viagem pelo território das letras

Não quero ser autobiográfica. Quero ser bio.

Clarice Lispector

branco-tela. preto-tecla.

Hoje, é assim que escrevo, mas já foi diferente, já fui diferente.

Quero fazer uma viagem pelo território das letras. Por quantas paisagens passarei? Quantos visitantes? Quantas de mim existem em cada pedaço de letra? Quero escrever a escrita: a minha, a de alguns, aquela que ainda não existe. Chegar ao pedaço que só a mim pertence. Território. Terra minha. Minha canção de ninar. E que venha o belo, o sujo, o imundo, o carinhoso e o raivoso. Sim, porque, em mim, habita tudo: uma revolução feita de bílis, de entranhas, de olhos reluzentes, de vermelhidão, de marcas, de dores e cicatrizes. Não cabe, não caberá, mas se não cabe no meu corpo, explode em células e altera os órgãos, cabe a mim arrancar as letras. Sublime-ação.

A pequena Cecília vem almoçar em minha casa e vem porque seus pais a trazem. Ela é só uma criança de quatro anos e expressa seus quereres com as artimanhas de toda criança. Chega carregando seu kit desenho-pintura-escrita e passa todo o tempo a fazer arte.

“Não faça arte, menina!” “Fulano é arteiro”, sinônimo de bagunceiro. A arte desarruma. Cecília ainda é artista, ainda não foi alfabetizada (alfabêtese), não entrou na rédea curta do código da sua gente, mas ela quer entrar. Pergunta acerca das letras, faz um pouco a seu modo, pergunta para o pai o que está fazendo, desiste, inventa, pula do desenho para um amontoado de letras que só a ela faz sentido. Que sentido? Ela inventa um sentido e, depois, busca no olhar do pai a confirmação que não vem. “O que é isso, minha filha?”. “Ah! Isso é o nome da Carol.”. “Isso é o nome do Toby.” “Isso é a casa dele”. “Isso é, não quer dizer nada, apenas é.”

Depois de um longo processo e de muita violência – essa violência que, estruturalmente, a cultura pratica, à qual os que não são loucos aderem –, apenas alguns se lançam na possibilidade de desarticulação. Para isso, é preciso usar as amarras do código, mas não-tudo. Saltitar pelas letras, usando-as para o reverso, o estranho, o incômodo, o pulsante. Então, que território é esse feito de mentiras verdadeiras, onde o que rege o escrito é a relação pulsante com as letras?

Percebo que estou indo para outro lugar – a uma terra estrangeira – algumas palavras acontecem em língua estrangeira quando escrevo. Piso no escuro e tenho medo. Mais fácil retroceder, mas, agora, o esforço para ser como sempre fui seria enorme.

Junto com a destruição de células, muita coisa se alterou: dentro de mim, uma revolução se processa e, na aparência, minha pele ficou mais fina e meu cabelo, levemente ondulado. Tudo em mim ondula. Sou uma mutante que respira, dorme, acorda e tem que beber muita água.

O tempo passa e uma tese me aguarda. Nessas tantas mudanças, mudei de tema. Pensando bem, ele sempre existiu dentro de mim. Se falei do feminino no Mestrado, agora, quero escrever sobre a escrita e o feminino. Mas não sou de Letras, sou da Psicanálise, sou da Educação. Sou de, da, não sou de, da. Será que isso importa? Talvez.

Talvez, tenha que processar tudo, colocar no liquidificador esse quanto de formação feita de livros, pessoas, experiências, carne, abstração, alegrias, decepções. Uma vida, não é assim que se diz? Há um lastro feito, é preciso reconhecê-lo para, só depois, desconhecê-lo, mas não-tudo, não-todos. Os ingredientes no liquidificador a mim pertencem, mas quero mexer, com uma pitada aqui e acolá. Fazer com l'écrit aquilo que fizeram dans mon corps. Encore...

Fiquei um tempo de molho, remoendo vida e morte e, só agora, volto do mergulho. Respiro a superfície do cotidiano e retorno aos meus textos, às minhas anotações, aos meus livros. A tese, atese, ate-se, até se... (desmembro

as letras na minha cabeça). Escrever me pacífica, mas também, me assusta. Assusta o que sai de mim. Sai de mim. O lixo, lítera.

Releio alguns textos para me dar coragem. Ana Cristina César: como cheguei a ela? Sim, procurava entender a mim mesma, me perdendo naquilo que é desrazão.

O primeiro romance da Marlene Felinto, escrito quando tinha 22 anos. Imagine! E numa linguagem tão original, era 1980. Seminário 18 de Lacan. A escrita chinesa. Adoro. *Moí, je vaudrai ser simples como um hai-kai.* A escrita em Psicanálise. Vou para a escrita feminina. Lá, um livro recuperado me salva. Lúcia Castello Branco e os diários femininos. Descubro que o que faço é sempre isso: diário, texto confessional, memorialístico.

E aí a idéia! Por que não escrever o meu diário de bordo? Meu diário de bordo? Meu processo na escrita da tese? Minha escrita, a escrita dita acadêmica, a escrita dita minha, a escrita dita feminina. Por que não enfrentar a experiência de duas linguagens, uma intercalando a outra? Uma se imporá à outra? No fim do processo, estarei escrevendo outramente? Não sei, só sei que, daqui para frente, estarei sempre nos entremeios, entre a Literatura e a Psicanálise, entre o escrito e a escrita, entre o feminino e aquilo que ele representa.

Acho que já tenho um começo e começo a enfrentar as dificuldades de limitar aquilo que me parece sem delimitação. Enquanto isso...

vou-volto, vou-volto, vou-volto... tum-tum, tum-tum, tum-tum.

Recorto, tiro, retiro... recomeço.

Depois de muitas idas e vindas, tudo vai para o lixo ou quase tudo de quase nada.

Ser mais pontual parece que está sendo mais difícil neste momento da vida, quando meus eixos foram deslocados e me questiono sobre tudo o que faço e quero fazer daqui por diante.

O norte, o caminho. Várias perguntas rondam minha cabeça. Serão elas compatíveis? Não estarei expandindo demais meu horizonte? Elas podem se cruzar em algum ponto?

Tenho dois pólos: o feminino e a escrita. Sobre o feminino, parece que tudo já foi tocado no mestrado, mas preciso responder sobre a relação entre essas polaridades. Por outro lado: escrita-escrito, Psicanálise-Literatura, Freud-Lacan. No mínimo, são dois temas grandes. Posso expandir e depois fechar? Percebo que estou, como no mestrado, tentando fazer amarras entre territórios diferentes. Tentativa de amarração, a ficção que me foge, a relação sexual que não existe. Acabei por fazer uma torção nos conceitos. A que isso me levará?

Os moldes da escrita científica são lógicos, ou tentam ser, para que qualquer pessoa minimamente letrada no assunto possa acompanhar o... raciocínio. Ainda bem que tenho este espaço e posso me libertar das amarras do discurso da minha gente.

Introdução: Um mapa do trajeto

Acabei de reler o início do meu *diário de borda* que foi escrito bem antes de eu poder voltar ao ponto em que agora me encontro. Naquele momento, muitas questões rodeavam minha mente inquieta e apenas uma certeza eu tinha: trabalhar com a escrita e o feminino, ousando criar um formato diferente para a confecção da tese. Isso significava que eu intercalaria o texto acadêmico com um texto mais intimista.

Agora, olhando para trás, me proponho a redesenhar o caminho trilhado; um caminho que não seguiu um roteiro pré-estabelecido, mas se foi fazendo, passo a passo, item a item, capítulo a capítulo. Deixei-me conduzir pela duplicidade do tema de maneira a construir, gradativamente, meu objeto de pesquisa.

Falei em duplicidade. Então, talvez, a primeira questão que se imponha seja exatamente esta: por que escrita? Por que feminino?

De certa forma, a resposta à primeira questão foi esboçada logo nas primeiras linhas da *Apresentação*, quando comentei a relação afetiva que tenho com a escrita. Sempre me chamou atenção tanto o processo quanto o resultado daquilo que se escreve ou daquilo que se lê. “Há mais coisas entre” a escrita e o sujeito “do que sonha nossa vã filosofia”.²

A impostura do plágio shakespeariano serve aqui apenas para ressaltar que o ato humano de imprimir marcas em suportes variados é cercado de segredos. Não podemos esquecer que, em tempos remotos, a escrita servia como processo mágico, divinatório. “Os mais antigos textos seguramente datados que conhecemos foram aqueles decifrados por eruditos chineses e, segundo especialistas, consistem em questões colocadas pelas pessoas a seus ancestrais ou aos deuses.” (REGO, 2006, p. 64). Naquela época, o casco da tartaruga ia ao fogo, estalava e o adivinho interpretava (lia) as linhas da rachadura.

Mas, se relembro esse fato não é para me deter na história da escrita, tema pesquisado por alguns estudiosos sob diferentes perspectivas. Quero apenas salientar que, de certa forma, o mistério da escrita ainda está presente nas letras que hoje grafamos, se entendermos por mistério tudo aquilo que transcende a possibilidade de o aparato simbólico humano dar conta.

² Obviamente, estou fazendo referência à frase dita por Hamlet, na peça homônima de Shakespeare: “Há mais coisas entre o céu e a terra do que sonha nossa vã filosofia.”.

Assim, penso poder dizer que tanto a feitura de um texto quanto a sua leitura supõe um envolvimento do sujeito com as letras que extrapola as explicações lógicas que se possam elaborar. E, no entanto, é por que ela nos faz enigma que continuamos a fabricar mais escrita, mais teoria, mais pensamento.

Esta tese traz no seu germe a minha inquietação sobre esta produção humana que provoca diferentes “estados de espírito”, tanto naquele que escreve quanto naquele que lê. Há obras que desacomodam, inquietam, há as que apaixonam, envolvem, há as que rapidamente descartamos, há as que engolimos compulsivamente. Sabemos que, mais importante do que o tema, é a maneira como o texto é construído: o tom, o ritmo, a leveza ou a densidade das palavras pescadas fazem toda a diferença. Mesmo aí, só encontro analogias sensitivas para descrever aquilo que suscita um bom texto.

Do lado daquele que escreve, não é raro ouvir declarações sobre a necessidade vital que a escrita adquire na vida do escritor. E ele também não consegue descrever o “segredo” de sua escrita. Faz suposições, conjecturas, mas aquilo que se passa no encontro do sujeito com as letras permanece no terreno do incapturável.

O que dizer, então, da grande parte dos sujeitos que têm com a escrita uma relação avessa a essa? Ou seja, não conseguem escrever, encontram dificuldades em organizar uma idéia no papel, se angustiam e, em alguns casos, simplesmente desistem, escrevem pouco ou quase nada. Mesmo com anos de escolarização, é frequente encontrarmos pessoas que sofrem muito para escrever. Prazer, dor, desfrute, paralisação: estamos diante de um paradoxo de sentimentos e comportamentos que perpassam o ato de compor com as letras um texto.

Como é possível observar, entrei no tema da escrita pelo seu avesso, ou seja, pondo acento naquilo que ela não diz, naquilo de que ela se furta e, ao mesmo tempo, em algo que ela carrega e que não conseguimos nomear.

Estou dando voltas para chegar ao ponto que quero ressaltar, qual seja, o de que, para além do seu caráter simbólico, para além de sua função de comunicação, a escrita aponta para algo que é de outra ordem. Diremos, por hora, que isso que a perpassa é o pulsional, aquilo que pulsa, que anima, que mobiliza, que excede para o melhor e o pior.

Ora, podemos argumentar que nada é mais fora de propósito do que supor que a escrita, instrumento simbólico por natureza, possa carregar algo além do que o vazio da letra. É neste ponto que o referencial psicanalítico – pela via das elaborações de Freud e, em especial, das de Lacan – veio dar corpo àquilo que está no cerne desta tese.

Mas, antes mesmo de esboçar o caminho traçado, uma questão se impõe: como utilizar a Psicanálise dentro de um trabalho acadêmico? Como sabemos, a Psicanálise nasceu de uma experiência clínica, caracterizando-se...

[...] pelo imprevisto, pelo ato, pela criatividade. Assim, a experiência enquanto tal, a experiência analítica, a relação entre aquelas duas pessoas, o Analista e o Analisante, é alguma coisa única de cada vez, ela não pode ser objetivada, generalizada e universalizada e constituir-se então numa ciência ou num conhecimento que possa ser transmitido para muitas pessoas, e que possa ser reproduzido indefinidamente. Então, o que vemos, tanto na relação política, na relação educativa, como na experiência analítica, é essa experiência irreversível, irrepetível, que nós experimentamos.

(NOGUEIRA, 1997, p. 13-14)

Como experiência entre analista e analisante, a Psicanálise é única, como o saudoso professor Luiz Carlos Nogueira pontuou. Por outro lado, não podemos negar que o discurso psicanalítico, ao longo de mais de um século, construiu um arcabouço teórico com terminologia particular e recursos que lhes são próprios.

Mas, mesmo aí, há quem afirme que, no caso de Lacan, não há *uma* teoria, não há “a sua teoria”: “observem que Lacan nunca diz ‘minha teoria’. Ele diz ‘meu ensino’ porque, quanto a teorias, há muitas. São mesmo inúmeras as teorias de Lacan. Vocês querem alguma? Tomem, há em profusão.” (MILLER, 2003a, p. 15).

Tal observação, no contexto em que foi proferida, serve para destacar que, em Psicanálise, por mais que se queira teorizar sobre a experiência, haverá sempre a “insatisfação em que nossas construções nos deixam”. Na verdade, caminha-se num movimento contínuo de elaboração, de maneira que, “uma teoria é substituída por outra” (MILLER, 2003a, p. 16).

A que estas considerações nos levam para introduzir o tema de uma tese apresentada numa universidade que, como o nome diz, traz consigo a idéia de uma universalização do saber?

Em primeiro lugar, podemos dizer que todo estudo que se pauta na ética psicanalítica se posiciona de maneira diferente dos padrões clássicos dos métodos experimentais de pesquisa, nos quais, partindo de uma hipótese a ser verificada por meio de experimentos observáveis, torna-se possível estabelecer leis generalizáveis e reaplicáveis. Por outro lado, se é verdade que a teorização da experiência sempre deixará resíduos, restos incapturáveis,

também é fato que tanto Freud quanto Lacan, neste caminhar contínuo, deixou marcas de seus esforços em formalizar o impossível.

Voltaremos a todas essas considerações, mas, por hora, quero deixar registrado que é possível partir de conhecimentos produzidos pela Psicanálise para tecer relações com um tema específico, mesmo sabendo que, ao optar por esse referencial, estaremos numa relação diferenciada com a ciência. Essa, forjada na Modernidade histórica, trabalha com o pressuposto de que, diante de um buraco no saber, é possível construir meios (científicos), cada vez mais precisos para capturar simbolicamente aquilo que faz enigma.

A Psicanálise não se furta desta proposta, ou seja, também se põe a trabalhar tendo como mira esse furo, mas, diferentemente da ciência, não pretende obturá-lo. Este furo, ao qual daremos o nome de real, é por estrutura impossível de ser apreendido, restando ir em sua direção para bordeá-lo. A diferença pode parecer sutil, mas acaba influenciando na posição ética diante do objeto do conhecimento a ser construído.

Não posso deixar de constatar que a especificidade dessa ética deu o tom desta tese que, longe de pretender tecer considerações generalistas, buscou se aprofundar no nebuloso processo da escrita, a partir não do universal, mas sim, da lógica do um a um.

Retomo, então, a questão posta anteriormente: por que o referencial psicanalítico seria útil para abordarmos a escrita na relação que ela parece ter com aquilo que está para além do simbólico?

Para responder a essa questão foi preciso fazer um passeio pela obra de Freud e Lacan acerca da escrita. Mas que escrita é essa de que fala a Psicanálise? Embora Freud nunca tenha desenvolvido uma teorização sobre tal tema, desde o início de suas elaborações, ele fez referência à escrita. Porém, quando ele usou essa palavra em seus artigos iniciais, não foi para acrescentar alguma observação sobre a atividade humana de grafar em algum suporte, mas, para fazer uma analogia com aquilo que ocorre no psiquismo humano. Em outras palavras, desde *A interpretação do Sonho* (1900), texto inaugural da Psicanálise, ao importar essa palavra do senso comum, Freud quis destacar que o sonho, como manifestação do inconsciente, deveria ser concebido como uma escrita, e não, como um pensamento. Da escrita como metáfora para o sentido próprio de *escrita psíquica*, foi um passo.

Lacan ampliou a analogia iniciada por Freud, na medida em que, ao proceder a uma releitura da obra do mestre, ele introduziu a sua concepção de letra. Na verdade, nada é mais lacaniano do que esse conceito e mais próximo do tema da escrita, mas, antes de tecermos

algumas considerações sobre a letra, é importante ressaltar que o ensino de Lacan passou por mudanças de perspectivas. Se, no início do seu ensino, usando os aportes da linguística estrutural, ele privilegiou o registro simbólico, no fim do seu ensino, isso se inverteu e a primazia recaiu sobre o real.³

Tal mudança de perspectiva repercutiu na maneira como a letra foi abordada. No primeiro momento e diante da máxima de que “o inconsciente é estruturado como uma linguagem,” a letra foi concebida como uma “estrutura essencialmente localizada do significante” (LACAN, 1957, p. 505).

Como podemos observar, nesta época, letra e significante foram tratados praticamente como sinônimos. Mas, em um segundo momento, a distinção entre letra e significante se tornou explícita. Iremos deixar mais clara essa passagem, sobretudo, ao longo do primeiro e terceiro capítulos, mas, por enquanto, fica aqui a indicação de que, ao mudar de perspectiva, Lacan começou a se distanciar de um inconsciente simbólico e a se aproximar da possibilidade de se pensar num inconsciente Real (MILLER, 2010).

Obviamente, o pulo dado foi gigantesco se pensarmos nas primeiras formulações de Lacan, posto que a letra passasse a ser concebida como um litoral entre duas zonas distintas: simbólico e o Real, significante e gozo. Foi também o momento em que Lacan começou a falar em *alíngua* (*lalangue*), e não, em linguagem, ou seja, de que há um gozo d'*alíngua*. Daí em diante, ele deu, cada vez mais, destaque àquilo que se furta ao simbólico, ou seja, ao real e ao gozo, a ponto de fazer um seminário inteiro sobre a obra do escritor irlandês James Joyce, um autor que usou e abusou de *lalangue* na construção de sua obra.

Até agora, esbocei rapidamente o percurso trilhado sobre a escrita. E o feminino? O que ele tem a ver com todas essas questões sobre a escrita?

O entrelaçamento mais evidente entre os dois temas é o dos trabalhos a respeito da *escrita feminina* que, em geral, partem de uma abordagem sociológica, nos quais é explorada a história da produção escrita das mulheres ao longo dos tempos. Sabemos que não faz muito tempo que as mulheres começaram a publicar aquilo que escrevem, de maneira que há um

³ Os registros (simbólico, imaginário e real) podem ser entendidos como a forma lacaniana de se referir à orquestração do psiquismo humano. O Simbólico diz respeito ao campo e ao lugar da palavra e da linguagem. O Imaginário refere-se à experiência do espelho, onde o ser se reconhece na imagem cativante e uniforme, diante da qual o eu fica capturado. O real pode ser entendido como aquele que está excluído do simbólico e do imaginário; ele é carente de organização e de regulação, como consequência, seu caráter disruptivo produz angústia.

vasto campo de pesquisa sobre as razões de haver um distanciamento entre a escrita praticada por homens e aquela fabricada pelas mulheres.

Para além desse fato, embora não seja uma unanimidade, há quem advogue haver uma diferença na maneira como cada sexo escreve, expressa no fato de que determinadas características se mostram mais presentes em obras de autoras mulheres do que nas de autores homens.

Não foi possível me furtar a essa discussão, porém ela não constituiu o foco principal do trabalho, ao menos, não da maneira como ela é conduzida tradicionalmente. E a explicação é porque, ao usar o referencial psicanalítico, me distanciei da caracterização do feminino a partir das características biológicas. Lembremos que, para a Psicanálise, a sexualidade humana ultrapassa, e muito, o sexo biológico. Embora, para Freud, a anatomia fosse um aspecto relevante, ele sempre pontuou que a diferença anatômica não dava conta da feminilidade e da masculinidade, porque a diferença corporal implica uma subjetivação do sexo.

Foi Lacan que, ao falar em sexuação no seu último ensino, dá um salto, ao propor que feminino e masculino dizem respeito a uma *posição do sujeito* em relação a seu gozo e a sua inscrição fálica. Tal distinção significa que, mesmo que biologia e gênero sejam fatores que não se podem excluir, será a posição do sujeito que afirmará qual lado ele ocupará na partilha dos sexos. Assim, é possível encontrar sujeitos com sexo biológico feminino em posição masculina e vice-versa.

Especificamente em relação à posição feminina, muito há o que dizer, mas o ponto que destaco é que ela aponta para um furo no campo simbólico de onde um excesso vaza, ou seja, o feminino é representante da impossibilidade de o ser humano tudo cernir por meio de seu aparato simbólico. Ora, se o feminino representa um insubjetivável, um *fora da linguagem*, essa mesma perspectiva é encontrada na concepção de escrita e, em especial, de letra, quando Lacan começou a articulá-la com o gozo.

A partir desse enquadre, proponho trabalhar o argumento de que o feminino habita o lugar de gozo da escrita/letra. Como é possível observar, fiz uma torção no uso dos dois significantes, de maneira que, ao invés de falar em *escrita feminina*, sugiro que se possa pensar em um *feminino na escrita*. Deixando de ser adjetivo, o feminino passa a ser tratado não como a qualidade de alguns escritos, mas sim, como substância da escrita, que pode ser

eventualmente reconhecida em certos escritos literários construídos nesse *território-litoral*, onde gozo e significante se margeiam.

Como construí o trajeto desse argumento? Escrevi, logo no início, que ele foi se fazendo passo a passo, capítulo a capítulo, de maneira que foi preciso me aventurar naquilo que eu não conhecia para tecer o texto. Texto: tecido, teia, borda, bordado. Há algo que se tece ao redor do vazio do saber que não é fácil enfrentar, pois supõe pegar a agulha (às vezes pequena demais ou grande demais) e bordar, ir e vir, arranjar, parar, desfazer, criar traçados.

De qualquer forma, depois de terminada a jornada e com um distanciamento ainda recente, percebi que a distribuição dos capítulos obedeceu a uma composição temática.

A tese possui cinco capítulos e, em uma visão mais ampla, ela pode ser dividida em três momentos. O primeiro corresponde aos dois primeiros capítulos e foi uma retomada do percurso teórico de Freud e Lacan sobre a escrita e o feminino respectivamente. Chamei esse momento de *Rastros*. Ora, o que são rastros senão aquilo que se deixa para trás num caminho trilhado?

Assim, no primeiro Capítulo recuperei a trajetória teórica de Freud e Lacan, na qual a escrita compareceu sob diferentes aspectos, sejam eles como texto, letra, traço, trilha, inscrição ou na inserção do gozo que faz da letra seu litoral. Paralelamente, também destaquei como esses dois psicanalistas lançaram mão da literatura, da história da escrita e mesmo da estrutura da escrita oriental como instrumental da teoria com a qual estavam trabalhando.

O segundo Capítulo foi uma retomada daquilo que Freud e Lacan pensaram sobre a diferença sexual. Assim, trabalhei a tardia e tortuosa teorização de Freud acerca do longo processo psíquico que envolve o “tornar-se uma mulher”. De Lacan, destaquei o avanço conceitual que ele promoveu, quando tirou do limbo imaginário a noção de falo. Usei também a análise de uma obra literária para comentar o trajeto de sua releitura do Édipo freudiano. Nesse Capítulo, dei ênfase àquilo que Lacan propôs sobre a mulher como “semblante de ser o falo para um homem”, deixando em aberto as últimas considerações que o psicanalista desenvolveu sobre o tema.

Ao entrar no terceiro Capítulo, entrei também no momento que recebeu o nome de *Alinhavo*, porque comecei a conjugar as peças que, até então, estavam separadas. Explico-me: nos dois primeiros Capítulos, o trajeto teórico dos conceitos foi interrompido num determinado ponto. No terceiro Capítulo, trabalhei as últimas formulações de Lacan, tanto

sobre o feminino (Seminário 20: *Mais, ainda*) quanto sobre a escrita (Seminário 23: *O Sinthoma*), para poder chegar ao ponto em que seria possível pensar o *feminino na escrita*.

No trabalho de alinhavo, recuperei brevemente o conceito de escrita psíquica, que está atrelada ao de inconsciente, mostrando como Lacan, paulatinamente, foi introduzindo a possibilidade de pensar o psíquico não apenas como sendo da ordem do simbólico, mas sendo também articulado ao real do gozo. Assim, foi a mudança promovida pelo ensino de Lacan que tornou possível a articulação que proponho entre o excedente de gozo que o feminino representa e aquilo de que é constituído o psiquismo humano.

Mas, além dessas articulações, o terceiro capítulo se constituiu também em uma possibilidade de passagem de perspectiva, o que significa que, até ali, ao trabalhar o *feminino na escrita*, o foco recaiu sobre as considerações a respeito do psíquico, ou seja, da escrita via concepção de inconsciente.

A passagem dessa perspectiva para a possibilidade de constatar o gozo na escrita visível ocorreu no momento em que, ao comentar o Seminário 23 de Lacan, *O Sinthoma* (1975-1976), as obras do escritor James Joyce serviram de exemplo extremo e paradigmático do gozo na construção textual. Assim, a retomada de tal seminário nesse ponto da tese, teve, dentre outros motivos, a função de permitir a passagem da *escrita psíquica* para a *escrita visível*.

Feita a passagem, entrei no terceiro momento da tese, correspondente aos Capítulos quatro e cinco, nos quais comentei como o feminino compareceria tanto na escrita literária como na escrita produzida na escola. Nomeei esse momento de *Ressonâncias* porque queria marcar que estava usando o *conceito ampliado* da posição feminina – na sua vertente de um gozo excessivo e de sua relação *não-toda* com o padrão fálico⁴ – para discutir aspectos que podemos observar na cultura, sejam nas produções artísticas, sejam no campo educacional.

Assim, para me referir às ressonâncias do feminino na escrita literária, recuperei uma fase da produção do poeta Ferreira Gullar, quando o artista focaliza tanto o esvaziamento radical de sentido das palavras quanto o aspecto sensitivo e corporal de seus poemas neoconcretistas.

⁴ O conceito de *não-todo*, que se refere à posição feminina, é uma maneira original e diferente da lógica clássica de trabalhar com aquilo que não faz conjunto, mas que, ao mesmo tempo e de maneira indecível, não se exclui completamente dele. Tratarei com mais detalhes dessa concepção no terceiro Capítulo, ao me referir à tábua da sexualização, elaborada por Lacan no Seminário 20.

Nesse Capítulo, retomei igualmente algumas considerações que Roland Barthes teceu a respeito dos textos de prazer e de gozo que vão ao encontro de vários aspectos abordados anteriormente quanto à escrita de James Joyce.

A interlocução com o feminino foi o momento em que trouxe à discussão a *escrita feminina*, partindo daquilo que algumas autoras trabalharam com o tema. Por fim, comentei dois livros da escritora Clarice Lispector, nos quais foi possível pinçar aspectos do feminino na forma e no conteúdo de sua escrita.

O último Capítulo ocorre em dois tempos. No primeiro momento, trabalhei as ressonâncias do feminino na educação de maneira geral. Apresentei alguns aspectos que eu já havia discutido em minha dissertação de mestrado (NUBILE, 2005), mas dessa vez, os comentei numa perspectiva diferente e dentro de um novo cenário.

O pano de fundo para tecer as análises foi o livro *Entre os muros da escola* (BÉGAUDEAU, 2009), romance francês que foi adaptado para o cinema, assim como o documentário brasileiro *Pro dia nascer feliz* (2006) do diretor João Jardim. Com base nos trechos retirados, sobretudo, do documentário, pude analisar vários elementos que compõem o cenário da educação no mundo contemporâneo, relacionando-os com aspectos da posição feminina.

No segundo tempo desse Capítulo, discuti as ressonâncias do feminino na escrita produzida na escola. Ainda usando cenas do documentário, comentei as possíveis razões da dificuldade dos alunos na produção de textos. Se, por um lado, a aprendizagem da escrita supõe a submissão ao código, por outro, interpretando mal a lei paterna, a escola acabou pautando sua prática na submissão ao modelo e conduzindo o aluno a permanecer cativo e dependente.

A partir daquilo que representa a posição feminina, em sua vertente de não-todo e de pluralidade, mostrei que tanto o professor em sua prática, como o aluno, na relação com a sua produção escrita, pode se valer dessa posição à medida que consigam estar (sem desequilibrar para o pior) com um pé na convenção e outro pé na subversão, num indecível que, por mais perturbador que seja, pode ser interessante, quando sustentado pelo desejo do sujeito.

Com o mapa do percurso trilhado, convido, então, o leitor a compartilhar comigo da jornada desta tese.

Rastros...



Entrar ou não entrar... eis a questão!

Ainda é muito cedo, acordei com uma pedra no meio do peito. Minha respiração é curta, tensa. Minha cabeça aérea passeia por pensamentos infinitos.

Fiquei distante deste meu espaço de letras, destas letras que se juntam para tentar expressar o impossível. Fiquei vivendo mais do que escrevendo. Foi uma opção, talvez, porque viver tenha se tornado urgente demais, de maneira que a solidão da escrita ficou secundária.

Mas algo bate forte... batem à minha porta. Tempo, espaço, desejo.

Sonhei... eu sai de carro com alguém que, na minha vida, ocupou a posição de balizador - seria muito atribuir a ele a função de alguém que portou o Nome-do-pai? Ele me deixou em frente de uma casa e disse que voltaria para me pegar.

Eu estava em uma terra estrangeira, não entendia o que diziam, eram pessoas que não tinham a minha cor de pele, não tinham a minha idade e que faziam parte de um mundo que eu não conhecia.

Era um teatro, um ambiente rodeado de pessoas interessadas em arte. Comecei a perceber que alguns entendiam o português. A proprietária do teatro era brasileira. Estava difícil esperar a volta daquele que me deixou. Tentei localizá-lo, mas meu celular não identificava o seu número. Estava só e às voltas com o medo e o desejo de desfrutar de todo aquele ambiente.

Só, fiquei parada num canto até que resolvi voltar para “as bordas” do teatro... entrar ou não entrar. Eis a questão!

Capítulo 1 – Escrevendo a escrita de Freud e Lacan

*dias e dias / espio palavras /
persigo letras com sorte / saco mais rápido /
pego todas distraídas tiro as que riem /
as que conversam / as outras vadiam.*

Alice Ruiz

Diante do computador, há uma distância espacial entre as teclas que são tocadas e as letras que aparecem na tela. Com este instrumento, podemos recortar, colar, apagar, retroceder e corrigir o texto com a facilidade que não existe quando escrevemos a mão. Em tempo não muito distante, não havia intermediários desse calibre. A relação supunha apenas a mão que, empunhando um lápis, percorria a folha de papel com gestos mais ou menos corridos e, por vezes, decifráveis apenas para aquele que inscrevia as linhas.

O gesto de traçar letras no papel ainda é ensinado às crianças na escola. Certamente, a caligrafia já não é um recurso pedagógico prestigiado, pouco se dá atenção à maneira como as letras são grafadas, até porque o gesto que faz contornos foi substituído pelo toque na tecla que imprime o padrão que escolhemos no computador. Há vários padrões, mas nenhum chega perto daquele que cada ser humano consegue imprimir com seu próprio ato.

Estou me reportando ao ato de escrever, que traz a marca do sujeito, mas também podemos observar que, do lápis até as teclas do computador, há uma mudança na maneira de escrever. E não é mudança só da forma, mas também, o tipo de estrutura daquilo que se grafa é algo que, ao longo das civilizações, sofreu alterações e influências. Como veremos mais à frente, a escrita existe há quase seis mil anos, de maneira que foram criadas várias estruturas que serviram a propósitos variados, como magia, adivinhação ou lembretes.

De qualquer forma, desde tempos remotos, o ser humano tem necessidade de deixar marcas, seja desenhando, pintando pictogramas, fazendo incisões na madeira, na argila, imprimindo letras no papel ou na tela do computador.

O que se descola desse comentário inicial é que a escrita e o ato de escrever nos reportam a palavras, tais como: inscrição, traço, marca, rastro, letra. Ora, esses mesmos termos aparecem na teoria psicanalítica. Assim, ao percorrermos o trajeto teórico da

Psicanálise, constatamos que tais significantes, importados de outro ramo de saber, acabaram se constituindo em conceitos que possuem uma especificidade dentro do corpus teórico da obra tanto de Freud quanto de Lacan.

Não é minha intenção trabalhar profundamente na comparação dos termos, mas passaremos por eles no decorrer deste capítulo de maneira que será possível destacar em que contexto eles foram usados.

Como veremos, um mesmo termo sofreu mudanças de perspectiva, dependendo do momento em que foi usado durante a trajetória teórica de ambos. Além disso, a tradução é outra questão que leva a certa indeterminação entre os conceitos, como é o caso de autores que privilegiam o uso de *escritura* no lugar de *escrita*.

No caso da Psicanálise, encontramos usualmente o termo *escrita* na tradução das obras de Freud e Lacan, mas não resta dúvida de que tal termo está carregado de uma abordagem específica, de maneira que, não raras vezes, vários comentadores utilizam a palavra *escritura*, em especial na tradução dos textos de Lacan.

Laia (2001, p. 81), em uma nota de rodapé, ao reproduzir uma passagem do seminário XX de Lacan, *Mais, ainda*, explica que, na página 110 desse seminário em francês, “a escritura... é um traço onde se lê um efeito de linguagem. É o que se passa quando vocês rabiscam alguma coisa.”.

Na obra de Jacques Derrida, a palavra *escritura* é usada de maneira constante nos textos traduzidos para o português, notadamente em seu livro *A escritura e a diferença* (1971). No capítulo “Freud e a cena da escritura”, o autor rastreia a noção de traço nos textos iniciais de Freud, propondo a *escritura* como uma “litografia anterior às palavras: metafonética, não linguística, alógica.” (DERRIDA, 1971, p. 193). Esse autor parte da Psicanálise para criar uma maneira bastante particular de se referir à escritura. E ambos, Lacan e Derrida, travaram uma profícua e tensa discussão a respeito do tema.⁵

⁵ Em sua dissertação sobre escrita e *lalíngua*, Castro (2007) comenta que o Seminário XX de Lacan, *Mais, ainda* (1972-1973) é uma resposta a dois alunos de Derrida que publicam um livro (*O título da letra*), fazendo uma severa crítica ao significante lacaniano. Dessa forma, remarca Castro, na última lição desse seminário, ao introduzir o conceito de *lalíngua* (que iremos trabalhar a seu tempo), Lacan dá uma resposta a Derrida e seus alunos, uma vez que *lalíngua* indica uma propriedade do significante em afetar o corpo. Como veremos ao longo desta tese, desde o seminário 18 (*De um discurso que não seria do semblante*), Lacan começa a promover uma reviravolta conceitual no conceito de linguagem e na dimensão do significante, passando, cada vez mais, a se desatrelar do estruturalismo e da linguística dos seus primeiros seminários. Para Castro, a polêmica com Derrida produziu efeitos em Lacan, levando esse último a apurar conceitos fundamentais da teoria. Por outro lado, na última aula do Seminário 23 (*O sinthoma*), Lacan faz menção a Derrida, concordando com a tese de que a escrita é uma precipitação do significante, porém, logo após esta suposta amabilidade, ele escreve: “É sobre ela que

Saindo do circuito psicanalítico – mas não menos importante para nossos propósitos –, a palavra *escritura* está presente também na obra do teórico francês Roland Barthes. Em relação a esse autor, temos uma vantagem, pois a sua principal tradutora fez questão de esclarecer a razão de utilizar tal palavra. Assim, Leyla Perrone-Moisés (2007), em posfácio do livro *Aula*, explica que optou por usar esse termo, pois, para Barthes “escritura é a escrita do escritor. Nessa *Aula*, ele propõe o uso indiferenciado de literatura, escritura ou texto, para designar todo discurso em que as palavras não são usadas como instrumento, mas postas em evidência (encenadas, teatralizadas) como significantes.” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 78).

Como podemos observar, é possível “ler” tais diferenças de terminologia quando situamos o referencial do autor que utiliza um termo ou outro para marcar seu posicionamento em relação ao tema.

Por outro lado, lembremos que *escritura* é a tradução para o português de *écriture*, de maneira que autoras, como Rego (2006) e Machado (2000), que trabalharam com o conceito de *escrita* a partir do referencial psicanalítico, acreditam ser um galicismo o uso de *escritura*, pois, para essas pesquisadoras, tal palavra refere-se a um termo jurídico que não responde ao que se entende por escrita em português, definida como “representação de palavras ou idéias por meio de sinais.” (AURÉLIO, 1975).

Não penso que seja inadequada a expressão *escritura*, até porque, mesmo que haja diferenças entre o posicionamento dos três autores franceses acima citados, o ponto comum em tal abordagem é que ela atravessa a representação, ou seja, ela faz referência a aspectos que não estão contemplados na idéia de senso comum que fazemos da escrita como representação do pensamento. Há embutida na *escritura* o conceito ora de um gozo/prazer, como veremos em Barthes, ora a idéia que aponta para a noção de letra, tão cara à Psicanálise, como também veremos ainda neste Capítulo.

De qualquer forma, mesmo que compartilhe de tal posicionamento, optei por não usar a palavra *escritura* quando for me reportar aos textos de Freud e Lacan até porque, mesmo que os comentadores não sejam unânimes, é como *escrita* que a expressão é usada na obra desses dois autores.

Como podemos observar, com a discussão acerca do uso de *escrita* ou *escritura*, o que salta aos olhos é a derrapagem daquilo que se lê do que está escrito. Tal derrapagem

Derrida insiste, mas fica bem claro que eu lhe mostrei o caminho (...).” (LACAN, 1975-1976, p. 140). Não me ocuparei da discussão com Derrida, mas, ao longo dos próximos capítulos, serão esclarecidas as mudanças no posicionamento teórico de Lacan.

significa que a linguagem é feita de um mal-entendido estrutural, como a Psicanálise sempre fez questão de pontuar, e que a escrita também está sujeita a toda espécie de interferências, fazendo do texto escrito uma obra que supõe o leitor como um segundo produtor do texto, e da tradução, um trabalho que, muitas vezes convoca a uma interpretação.

Feita essa ressalva, farei um recorte no tema e englobarei todos os termos citados, logo no início deste Capítulo, dentro do conjunto daquilo que podemos denominar “uma teoria não formalizada da Escrita em Psicanálise”, para usar um termo empregado por Rego (2006).

Mas, se não há uma teoria formalizada, é fato que esse tema comparece desde a gênese da Psicanálise, quando Freud ainda usava uma linguagem marcada pela neurologia.

Dentro desse recorte, procederei a uma costura de maneira a privilegiar cinco formas como podemos identificar o tema da escrita em Freud e Lacan, partindo de referenciais que ora se complementam ora se distanciam uns dos outros. Em todos eles, pontuarei uma obra literária ou uma manifestação da escrita visível trabalhada pelos autores, de maneira a ir construindo uma ponte entre o conceito de escrita em Psicanálise e a escrita visível.

Assim, no primeiro item do presente capítulo – O sonho é texto que se presta a ler –, destaco a concepção de escrita trabalhada por Freud em *Interpretação dos Sonhos* (1900). Obra inaugural da Psicanálise, também é o primeiro texto em que o mestre compara o sonho a uma escrita hieroglífica que, como tal, precisa de uma decifração. O artigo é perpassado pela crença de que o inconsciente manda mensagens cifradas que demandam uma leitura específica.

Em seguida, trabalho o texto de 1903, *Gradiva, uma fantasia pompeiana*, em que Freud utiliza um conto de Wilhelm Jensen, para destacar elementos da teoria por ele desenvolvida naquele momento acerca do inconsciente e de como o sonho pode ser interpretado.

A segunda costura – A letra, La lettre – é a leitura que Lacan fez do texto freudiano, trazendo os aportes do estruturalismo e da linguística. Nesse contexto, me atenho ao artigo *A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud* (1957), no qual Lacan privilegia o aspecto da letra incluída na dimensão significante. *O Seminário sobre a carta roubada* (1955) será a nossa ponte, para discutir a dimensão da letra na teoria a partir do encontro entre a Psicanálise e o conto homônimo do escritor Edgar Allan Poe.

Continuando com Lacan, o terceiro item – O traço de Lacan – é uma retomada do Seminário *A identificação* (1961-1962), no qual Lacan trabalha a noção de traço unário. É o momento em que ele dá a sua versão sobre a origem da escrita visível, portanto, também aí, Lacan se serve do paralelo entre a escrita psíquica e a escrita como tal.

Assim, se, nos itens precedentes, a ponte foi feita por meio de um texto literário, dessa vez, eu destaco o uso que Lacan fez da história da escrita, trazendo elementos para se pensar que ela está desatrelada da idéia de que o que está em jogo é apenas a tentativa de fixação da linguagem oral.

No quarto item – Na trilha de Freud –, eu privilegio os textos iniciais do mestre, onde ele ainda é um neurologista preocupado em entender a memória. Desde o texto *Sobre a concepção das Afasias* (1891), passando pelo *Projeto para uma Psicologia científica* (1895) e *a Carta 52* (1896), Freud monta um cenário escritural, pois seu modelo é feito de neurônios que imprimem traços que, por sua vez, se aliam a outros na construção de caminhos preferenciais por onde a energia passa.

Temos aí as noções de impressão, traço, marca e trilhamento, as quais serão retomadas com a roupagem da segunda tópica em *Além do princípio do prazer* (1920).

Em *Uma nota sobre o bloco mágico* (1925), nosso texto paralelo, Freud se refere a um instrumento que imprime uma escrita visível como podendo exteriorizar aquilo que ocorre no aparelho psíquico. E, nesse ensaio, ele usa de um mecanismo da escrita visível como metáfora da escrita psíquica.

Por fim, na quinta costura – Letra, litoral entre o sentido e o gozo – pontuo a virada de perspectiva no ensino de Lacan em relação à letra, onde ele a separa da dimensão significante, assinalando que a estrutura simbólica deve ser pensada em sua articulação com o gozo.

Lituraterra (1971) é um texto fundamental para nossos propósitos, já que ele trabalha com a concepção de que a letra “acolhe o gozo”, significando que a escrita funciona como receptáculo do gozo e que a letra é rastro.

É nessa época que Lacan demonstra o seu fascínio pelo Oriente e, aqui, destaco a escrita chinesa como mais uma relação feita por Lacan entre a concepção psicanalítica de escrita e a escrita visível. A escrita chinesa é produto do casamento entre a pintura e a letra. E a caligrafia, como arte, traz implicado o gozo do sujeito que se põe a “pintar letras”.

A escolha de tal percurso não deixa de ser arbitrária, mas possui um propósito: em cada item, procuro não só evidenciar uma articulação com a escrita visível, mas também, pontuar um aspecto da escrita, ou seja, sua dimensão de texto, de letra, de rastro, de traço e de gozo. Essa última será a porta de entrada para a discussão, no Capítulo 3, acerca do feminino e da escrita, quando trabalharei o Seminário XX – *Mais, ainda* (1972-1973).

1.1 O sonho é texto que se presta a ser lido

Não é possível pensar no texto *A interpretação dos sonhos* (1900) sem associá-lo ao início da teorização de Freud em relação à hipótese do inconsciente, ou seja, em relação a sua idéia de que existe um espaço psíquico, que não é a consciência, que funciona como um arquivo. Dessa maneira, seria possível pensar que algo ausente pudesse se fazer presente.

A grande novidade é Freud associar o sonho – esse fato banal, o qual todo ser humano, praticamente, relata experienciar – a uma das manifestações do inconsciente e, como sabemos, todas as manifestações do inconsciente têm em comum o fato de estarem escritas de forma enigmática (cifrada).

Em diferentes momentos, Freud associa o sonho à escrita, como nesta passagem do artigo *O interesse científico da Psicanálise* (1913, p. 180): “Se pensarmos que os meios de representação nos sonhos são principalmente imagens visuais, e não, palavras, veremos que é ainda mais apropriado comparar os sonhos a um sistema de escrita do que a uma linguagem.”.

Mas, como exposto acima, trata-se de uma escrita cifrada, portanto, não é sem propósito que Freud compare o conteúdo dos sonhos à escrita hieroglífica, aproximando o trabalho de interpretação do sonho ao trabalho de decifração realizado pelos arqueólogos e assim comenta:

Apesar de toda ambiguidade, é lícito dizer que as produções da elaboração do sonho que, deve ser lembrado, não são feitas com a intenção de serem compreendidas, não apresentam maiores dificuldades aos seus tradutores do que os antigos escritores hieróglifos àqueles que procuram lê-los.

(FREUD, 1900, p. 325)

A escrita hieroglífica tem em comum com o sonho o seu caráter pictográfico, já que, quando relatamos um sonho, seu roteiro é feito basicamente de figuras. Mesmo se, na frase

acima, Freud compara – minimizando, é bem verdade⁶ – a dificuldade de interpretar sonhos com a dificuldade dos arqueólogos para ler os hieróglifos, lembremos que Champollion⁷ dedicou sua vida à decifração da *pedra de Roseta*⁸ e seu grande salto foi ter deixado de considerar os hieróglifos por seu valor de imagem.

Em um dos capítulos do livro *Letra a letra*, Allouch (1995) resgata o trabalho feito por Champollion e a operação que o tornou capaz de decifrar a *pedra de Roseta*. Usando cartuchos⁹ com nomes próprios dos faraós, ao decifrar, por exemplo, o nome de *Ramsés*, ele identificou um hieróglifo em forma de círculo (O) e supôs, a título de conjectura, que esse hieróglifo fosse o pictograma do sol.

Em seguida, traduziu a palavra sol numa língua antiga (copta) e obteve a palavra *Rá*. Assim, quando voltou ao hieróglifo *O*, o salto de Champollion foi que não o leu como *sol*, mas com o significante *Ra*. “Os especialistas da escrita diriam que o hieróglifo é, então, tomado fonograficamente, e não mais, pictograficamente.” (ALLOUCH, 1995, p. 127).

Desse modo, partindo da pictografia, Champollion só pôde ser bem sucedido porque, depois de traduzir os caracteres pictográficos, conseguiu depreender seu sentido.

Da mesma maneira como procedeu o arqueólogo, as figuras do sonho também devem ser interpretadas, não pelo seu valor pictográfico, mas sim, pelo que, efetivamente, o sonho escreve. É o que Freud expõe textualmente:

O conteúdo do sonho é expresso, por assim dizer, numa escrita pictográfica, cujos caracteres têm que ser individualmente transpostos para uma linguagem dos pensamentos do sonho. Se tentássemos ler esses caracteres

⁶ Como sabemos, Freud era um apaixonado por antiguidades, em especial as egípcias, como atestam as várias peças espalhadas por seu consultório. Assim, se, nesse parágrafo, ele minimiza a dificuldade para interpretar os hieróglifos, não foi por desconhecer o enorme trabalho que eles exigem. Ironia de Freud?

⁷ Jean-François Champollion (1790-1832) foi um linguista e egiptólogo francês.

⁸ Em agosto de 1799, Napoleão Bonaparte realizou uma expedição militar e científica ao Egito. Enquanto conduziam um grupo de técnicos para o Forte Julien, próximo à cidade de Roseta, os soldados franceses se depararam com um fragmento polido de uma pedra entalhada com estranhos glifos cunhados separadamente em três línguas diferentes: grego, demótico e hieróglifos. Em abril de 1802, o Reverendo Stephen Weston foi capaz de traduzir a parte escrita em grego. No mesmo ano, o francês Antoine-Isaac Silvestre de Sacy e o sueco Johan David Åkerblad interpretaram as inscrições em demótico. No entanto, os hieróglifos pareciam ser indecifráveis. Somente após 23 anos desde a data de sua descoberta, Champollion foi capaz de decifrar o código dos hieróglifos da Pedra de Roseta.

⁹ Em 1814, Thomas Young descobriu o significado de um cartucho. Um cartucho é uma moldura decorativa arredondada ou elíptica que contém uma série de caracteres de hieróglifos. Young percebeu que eles eram desenhados apenas acima de nomes próprios. Ao identificar o nome do faraó Ptolomeu, Young conseguiu realizar algum progresso em sua tradução. Levando em conta que um nome soa semelhante entre diferentes idiomas, Young utilizou alguns sons do alfabeto de hieróglifos usando o nome de Ptolomeu e de sua rainha, Berenika, como referência. Mas, por se basear na premissa de que figuras correspondiam a símbolos, Young não conseguia entender onde é que entrava a fonética.

segundo seu valor pictórico, e não, de acordo com sua relação simbólica, seríamos claramente induzidos ao erro. (FREUD, 1900, p. 270).

Para Allouch (1995, p. 67-8), quando se trabalha com duas escritas diferentes em seus próprios princípios, *transliterar* é a “operação onde o que se escreve passa de uma forma de escrever para outra”. A partir de um exemplo clínico,¹⁰ o autor comenta que o sonho não se traduz, mas se escreve invertido e, retomando Freud, ressalta que o procedimento do *rébus* de transferência é idêntico (e não, análogo) ao do sonho.

É conhecida a relação que Freud faz entre o sonho e o *rébus*,¹¹ e o usa para exemplificar a particularidade da leitura do sonho que abordei acima, ou seja, explica que as imagens devem ser deslocadas do seu valor representativo. Eis o exemplo que ele dá:

Suponhamos que eu tenha diante de mim um quebra-cabeças feito de figuras, um *rébus*. Ele retrata uma casa com um barco no telhado, uma letra solta do alfabeto, a figura de um homem correndo, com a cabeça misteriosamente desaparecida e assim por diante. Ora, eu poderia ser erroneamente levado a fazer objeções e a declarar que o quadro como um todo, bem como suas partes integrantes, não fazem sentido. Um barco não tem nada que estar no telhado de uma casa e um homem sem cabeça não pode correr. Ademais, o homem é maior do que a casa e, se o quadro inteiro pretende representar uma paisagem, as letras do alfabeto estão deslocadas nele, pois, esses objetos não correm na natureza. Obviamente, porém, só podemos fazer um juízo adequado do quebra-cabeça, se pusermos de lado essas críticas da composição inteira e de suas partes e se, em vez disso, tentarmos substituir cada elemento isolado por uma sílaba ou palavra que possa ser representada por aquele elemento de um modo ou de outro. As palavras assim compostas já não deixarão de fazer sentido, podendo formar uma frase poética de extrema beleza e significado.

(FREUD, 1900, p. 270-1)

¹⁰ Trata-se de um paciente que relata ter “sonhado que um homem levava no ombro um corpo humano dobrado em dois e, de repente, esse corpo carregado aparecia como o de um peixe.” (Allouch, 1995, p. 63). Vejamos os desencadeamentos promovidos pelo sonho. No dia seguinte, na hora em que estava fazendo as refeições, esse homem conta o sonho para sua mulher como um chiste (que é uma manifestação do inconsciente e que, neste caso, funcionou também como uma forma de interpretar o sonho). Acontece que ela havia comentado na noite anterior que ele estava gordo. Agora à mesa, na véspera de iniciar o regime que ele prometera começar a fazer, o peixe do sonho (*poisson* em francês) acaba querendo dizer “seu peso” (*son poids*). Dessa forma, como comenta Allouch, o “você engordou” dito pela mulher foi objeto de uma tradução (ou erro de tradução entre barriga e pênis), uma vez que a frase foi percebida como uma castração imaginária. O trabalho do sonho elegeu vários significantes que se equivocam homofonicamente, pondo em relação letra com letra. Por fim, o sonho colocou em imagens elementos literais. O fato é que, ao transliterar, o sonho escreveu cifrado para o ego aquilo que o paciente não pôde ler no dia anterior, ou seja, a questão com o seu corpo.

¹¹ *Rébus* é o “ideograma no estágio em que deixa de significar diretamente o objeto que representa para indicar o fonograma correspondente ao nome do objeto.” (AURÉLIO, 1975). Em outra definição de *rébus*, ele aparece como sendo “(...) um enigma figurado que consiste em exprimir palavras ou frases por meio de figuras ou sinais, cujos nomes produzem quase os mesmos sons que as palavras ou frases representam.” (HOUAISS, 2001). Parece que essa última definição se presta mais a esse sentido que Freud utiliza, como enigma a ser decifrado, mas, de qualquer forma, o que aparece nessas duas definições é o elemento sonoro do *rébus*.

A partir dessa passagem de Freud, é possível observar que a operação que torna possível a leitura do sonho ocorre por meio de elementos isolados, e não, do todo da cena. Se assim fosse, ela seria completamente sem sentido, nos explica ele. Ora, está claro que se trata de uma operação de soletramento, na qual as imagens estão desempenhando o papel de letras ou fonemas. E as letras, isoladas, não possuem qualquer significação, são peças soltas que são passíveis de adquirir significado somente a partir de sua manipulação combinatória.

A diferença é que, no alfabeto que usamos e até mesmo nos caracteres chineses, nos quais, há uma enormidade de elementos, os signos são limitados. No caso dos sonhos, não há limite, pois todos os elementos estão, por assim dizer, à mercê do sonhador. Tanto o *rébus* quanto os sonhos podem operar com qualquer figura, contanto que a combinação delas seja capaz de veicular uma mensagem.

O interesse do sonho, como manifestação do inconsciente, é que a escolha das imagens e a gramática são absolutamente pessoais.¹² Daí Freud dizer que a “chave da decifração” só pode ser dada pelas associações feitas pelo sujeito que sonhou.

O trabalho associativo fará os elementos do conteúdo manifesto no sonho se desdobrarem em múltiplas cadeias de pensamento, as quais levarão a novas significações, muito distantes das imagens oníricas. São dois textos com linguagens diferentes, como explica Freud (1900, p. 270): “O conteúdo do sonho é como uma transcrição dos pensamentos oníricos em outro modo de expressão, cujos caracteres e leis sintáticas é nossa tarefa descobrir”. Se as linguagens do conteúdo manifesto e do conteúdo latente são diferentes, é porque o sonho realizou um trabalho psíquico de transformação dos pensamentos.¹³

Freud escreve *A interpretação dos sonhos*, partindo da crença na verdade do inconsciente. E ele completa afirmando que existiria uma cifra daquilo que é a verdade do sujeito, de maneira que a interpretação seria o método de busca da verdade. Desse modo, verdade e significação estariam correlacionadas. O sonho, diz ele, “(...) é uma espécie de

¹²O fato de que cada sonhador crie a sua própria gramática faz com que se tenham reservas em utilizar o termo “tradução” como sinônimo do trabalho de interpretação. Mesmo que Freud o tenha usado muitas vezes, podemos dizer, com Garcia-Roza (2008), que, na tradução, há duas línguas com uma gramática que se mantém constante, ou um mesmo código que viabilize a tradução. Enquanto, no caso dos sonhos, como disse, trata-se de uma diferença de linguagens.

¹³ Freud descreve os mecanismos de *condensação* e *deslocamento* como os principais “métodos”, por meio dos quais o sonho deforma o conteúdo latente. A *condensação* pode ser observada pelo fato de que cada elemento do conteúdo do sonho ramifica-se em duas ou mais direções, de maneira que o conteúdo do sonho se mostra bastante reduzido e lacônico. O *deslocamento* diz respeito ao trabalho do sonho em transferir pensamentos e representações para outras representações que, aparentemente, nada têm a ver com as primeiras, mas que, no decurso da interpretação, se mostram ligadas pela cadeia associativa.

substituto dos processos de pensamento repleto de significação e afeto.” (FREUD, 1900 p. 577).

É que Freud acredita na possibilidade de se chegar à significação oculta daquilo que, no conteúdo manifesto do sonho, aparece de maneira ininteligível e confusa. Assim ele comenta no início do capítulo dois:

O objetivo que estabeleci perante mim mesmo é demonstrar que os sonhos são passíveis de ser interpretados (...), pois interpretar um sonho implica atribuir a ele um sentido – isto é, substituí-lo por algo que se ajuste à cadeia de nossos atos mentais como elo dotado de validade e importância iguais ao restante. (FREUD, 1900, p. 119.)

Não podemos deixar de remarcar que, mesmo crente no poder da decifração, ele já apontava para um ponto obscuro, o *umbigo do sonho*, que parece resistir à possibilidade de interpretação.

Mesmo no sonho mais minuciosamente interpretado, é frequente haver um trecho que tem de ser deixado na obscuridade; é que, durante o trabalho de interpretação, apercebemo-nos de que há nesse ponto um emaranhado de pensamentos oníricos que não se deixa desenredar e que, além disso, nada acrescenta a nosso conteúdo do sonho. Esse é o umbigo do sonho, o ponto onde ele mergulha no desconhecido. (FREUD, 1900, p. 482.)

Um pouco mais adiante, Freud reconhece saber que os pensamentos oníricos não têm um fim definido. Portanto, mesmo que a tese central de Freud fosse de atribuição de sentido, ele não desconhecia o limite intransponível de tal tarefa. Como veremos mais à frente, com Lacan, esse limite diz respeito ao impossível de simbolização plena, pois há um furo no simbólico.

Em *A Interpretação dos sonhos*, Freud se esmera em construir, por meio de vários exemplos, uma explicação de que há um “trabalho do sonho”, ou seja, de que as idéias inconscientes passam por uma espécie de “tritador” – efeito da censura em relação a seu conteúdo – de maneira que aquilo que aparece como resultado são imagens aparentemente sem sentido, que necessitam de um “trabalho de interpretação”, para se ajustarem à lógica consciente.

Assim, para Freud esse *non-sense* do sonho é uma maneira de driblar a inibição da censura. Alguns anos depois, quando escreve sobre o chiste (1905), ele dedica um capítulo à

sua relação com os sonhos. Para ele, existem várias semelhanças e algumas diferenças entre o chiste e o sonho,¹⁴ porém é interessante constatar que, no *non-sense* do chiste, o inconsciente goza, diferentemente dos sonhos, que precisam evitar a inibição por meio de uma “formação de compromisso” entre o desejo inconsciente e a censura.

Nesse sentido, os chistes “insistem em manter inalterado o jogo com as palavras.” (FREUD, 1905, p. 162) graças à ambiguidade e à multiplicidade de relações que as palavras possibilitam.

Ora, nos referimos ao fato de o sem sentido do significante, uma vez isolado e manipulado, criar novas e diferentes significações. Esse jogo é veículo de gozo ou, nas palavras de Freud, esse jogo é fonte de prazer, ponto esse que retomaremos mais à frente.

1.1.1 O conto que encanta Freud

Segundo o comentário do editor das obras de Freud, James Strachey, foi Jung quem apresentou a Freud o conto do escritor Wilhelm Jensen, *Gradiva* publicado pela primeira vez em 1903, portanto, na mesma época em que foi lançado *A interpretação dos sonhos*.

Não há dúvida de que, nesse ensaio, Freud utilizou um texto literário para realizar aquilo que Strachey designou como “a primeira de suas exposições semipopulares de sua teoria das neuroses e da ação terapêutica da Psicanálise.” (FREUD, 1907, p. 18). Mas, se o uso da obra literária serviu, nesse caso, para Freud ilustrar e divulgar ao grande público a teoria por ele elaborada, também é fato que esse texto contém algumas menções sobre a maneira como o mestre se relacionou com a arte, em especial, com a arte dos poetas.

Logo no início do trabalho, Freud (1907, p. 20) rende homenagem aos escritores criativos, pontuando que eles...

[...] são aliados muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar. Estão bem

¹⁴ O deslocamento e a condensação estão presentes em um e outro processo, mas, enquanto o sonho é um produto mental sem vínculo social, já que “nada há nele a comunicar a ninguém”, diz textualmente Freud, um chiste “é a mais social de todas as funções mentais que objetivam a produção de prazer.” (FREUD, 1905, p. 168).

adiante de nós, gente comum, no conhecimento da mente, já que se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência.

Como podemos constatar, ao mesmo tempo em que Freud expressa sua admiração pelo artista, dizendo-lhe que está à frente, ele também se coloca do lado do cientista que trabalha em outro campo. Páginas adiante e mais explícito, Freud diz: “Provavelmente, bebemos na mesma fonte e trabalhamos com o mesmo objeto, embora cada um com o seu método.” (1907, p. 83).

Não há dúvida de que são campos diferentes, mas o que podemos descolar dessas observações é que há certa ambiguidade na relação de Freud com a arte dos artistas: admiração por um lado e, ao mesmo tempo, uma atitude defensiva para com eles.

Como sabemos, principalmente nesses primeiros tempos, Freud estava preocupado em que a Psicanálise fosse reconhecida como uma disciplina científica, daí o seu receio de uma aproximação por demais íntima com os poetas.

De qualquer forma, o estilo da escrita de Freud, suas recorrentes citações e trabalhos envolvendo a arte, atestam que se estes dois ramos possuem particularidades, também possuem relações estreitas. É ainda nesse ensaio que Freud (1907, p. 47) ressalta que “o escritor criativo não pode esquivar-se do psiquiatra nem o psiquiatra esquivar-se do escritor criativo, e o tratamento poético de um tema psiquiátrico pode revelar-se correto, sem qualquer sacrifício de sua beleza”.

Assim, nesse primeiro estudo do mestre que foi completamente dedicado a uma obra literária, já é demonstrado o laço entre Psicanálise e a arte, casamento esse que nunca se desfez.

Na verdade, com o tempo, a necessidade de comprovação da cientificidade da Psicanálise deixou de ser uma preocupação básica e, além disso, o próprio conceito de ciência modificou, de maneira que a aliança com a arte até se fortaleceu entre os psicanalistas que sucederam Freud, como é o caso de Lacan, a quem abordaremos com maior especificidade nesta tese.

Nos quatro capítulos de *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*, Freud (1907) discorre sobre a noção de inconsciente e recalque, discute sobre o delírio, a posição do psicanalista no tratamento, além de se dedicar à análise dos sonhos do protagonista e dos mecanismos lá reconhecidos.

Não resta dúvida de que o conto possui vários elementos que devem ter despertado a atenção de Freud. O primeiro deles é o fato de que a história se passa em Pompéia, cidade soterrada, cujas escavações ele compara ao trabalho do psicanalista, como vimos no item anterior.

O resumo da história é fornecido por Freud como uma introdução à sua análise. O jovem arqueólogo Norbert Hanold descobre num museu de antiguidades em Roma, um relevo que lhe chama a atenção. A atração é tamanha que ele cria uma série de fantasias acerca da imagem, usando seus conhecimentos de arqueologia. Trata-se de uma escultura que representa uma jovem cujas vestes esvoaçantes revelam os seus pés descalços, surpreendida ao caminhar. Chamou-a de Gradiva e imaginou que deveria estar em Pompéia, caminhando pelas ruas feitas de pedras.

Logo depois da descoberta da imagem, Hanold tem um pesadelo, no qual se depara com Gradiva no dia da erupção do Vesúvio. No sonho, ele é tomado pela certeza de que a jovem vivia em sua cidade natal, na mesma época em que ele. Hanold tenta interceptá-la, mas a moça continua a andar até que se senta com a cabeça inclinada para baixo, enquanto sua face se torna pálida e é coberta de lama.

Depois do sonho, nosso herói, cada vez mais perturbado, acredita que vê Gradiva pela janela do seu quarto, andando na sua rua. Corre atrás dela, mas acaba por parar diante do riso dos transeuntes. Decide, então, fazer uma viagem à Itália, já que está convicto de que a jovem realmente existira em épocas remotas. Seguindo um impulso, vai até Pompéia onde, para seu espanto, vê novamente Gradiva sair de uma casa e deitar a cabeça como se fosse dormir, assim como aconteceu nos seus sonhos.

Embora vários elementos sejam passíveis de interpretação, o que mais interessa é o fato de que a Gradiva criada por Hanold era uma moça de carne e osso que estava passando uma temporada em Pompéia com o pai, um renomado zoólogo.

Acontece que a tal moça chama-se Zoe, nome que significa vida. Não podemos deixar de remarcar que o significante “vida” perpassa toda a trama, na medida em que há uma série de elementos “mortos” (escultura, soterramento, outra época) que são percebidos e perseguidos pelo protagonista como algo presente e vivo. A relação com o funcionamento do inconsciente parece explícita.

Na verdade, Zoe é vizinha de Hanold desde quando eram pequenos, época em que os dois nutriam um amor de infância. Assim, a Gradiva de mármore é revivida em Pompéia

através de Zoe = Vida. A função da escultura de auto-relevo que tanto chamou atenção de nosso herói foi a de despertar o erotismo adormecido pelo recalque, desenterrando as suas lembranças infantis.

Além disso, ficamos sabendo que o nome Gradiva é derivado de Bertgang, verdadeiro sobrenome de Zoe. Assim, no contexto da história, Freud destaca a função do nome escolhido para dar forma às fantasias do protagonista: trata-se de uma *tradução* do material recalcado.

Há um segundo sonho destacado no ensaio, no qual há mais elementos condensados de maneira que o conteúdo manifesto se revela “singularmente absurdo”. Eis o sonho que Freud (1907, p. 69) reproduz do conto de Jensen:

Sentada em um lugar no sol, Gradiva confeccionava um laço de um longo talo de erva para capturar um lagarto e disse: Por favor, fique bem quieto. Nossa colega tem razão, esse método é realmente ótimo e ela já o utilizou com excelentes resultados.

No processo de interpretação do sonho, Freud (1907, p. 70) pincela cada um dos elementos do seu conteúdo, buscando, como ele diz, “as impressões, lembranças e associações livres do sonhador.”

A colega que aparece no sonho é uma conhecida de Zoe que estava passando a lua de mel em Pompéia e que Hanold havia visto dias antes junto ao marido. A caça de lagartos fazia, então, referência à caça amorosa que sua colega tinha conseguido levar a termo com êxito.

A perícia do caçador de lagartos tem relação com a perícia do professor de zoologia, pai de Zoe que estava em Pompéia em busca de material para suas pesquisas. Dessa maneira, mesmo que, no momento do sonho, nosso herói ainda não soubesse que Gradiva era Zoe, inconscientemente, ele reconheceu que aquele senhor que havia encontrado no dia anterior era o pai da moça.

Além disso, se o sonho começa com Gradiva sentada ao sol, não há dúvida que esse elemento remetia ao fato de que ela e o pai estavam hospedados no *Albergo Del Sole*, fato esse que pôde ser esclarecido somente depois que Hanold reconheceu no parapeito de um dos quartos do hotel um ramo de asfódelo que ele havia oferecido a Zoe/Gradiva em um de seus encontros.

A partir dessa análise, Freud esclarece não só o método da interpretação, mas também, os mecanismos de condensação e deslocamento dos sonhos. Esses mecanismos visam exprimir de maneira distorcida aquilo que não havia permissão de se tornar consciente, no caso em questão, a paixão inconfessa do protagonista pela jovem.

Outro aspecto que ele ressalta neste ensaio – e que nos é particularmente interessante – é a atenção que dá aos vários “jogos de palavras” contidos na história, sobretudo, a partir das falas de Gradiva.¹⁵

Explica Freud (1907, p. 78) que as falas ambíguas expressam a natureza dos sintomas, ou melhor,

[...] as falas em si constituem sintomas e, como elas, surgem conciliações entre o consciente e o inconsciente. Simplesmente acontece que esta dupla origem é mais evidente em falas do que em atos. E, quando acontece de, devido à natureza maleável do material verbal, essa dupla intenção que está por trás da fala poder ser expressa com êxito pelas mesmas palavras, temos o que denominamos ambigüidade.

Quando Freud se reporta à natureza dos sintomas, ele faz referência à natureza mesma do inconsciente. Tempos depois, Lacan trabalhará a partir da premissa de que “o inconsciente é estruturado como uma linguagem”, de maneira que a ambigüidade da linguagem, expressa na metáfora e na metonímia (figuras de linguagem), constitui a matéria prima do funcionamento inconsciente, como veremos no próximo item.

Ora, se durante a escrita desse ensaio, por mais de uma vez, Freud fez questão de render homenagem aos escritores, dessa vez, ao ressaltar a importância dos jogos de palavras, ele também se aproxima da criação artística. Acaso não é o poeta aquele que usa e abusa da metáfora, dos jogos de linguagem?

Não podemos deixar de observar que a experiência analítica possui uma dimensão poética que lhe é intrínseca. Se Gradiva, fruto da mente de um escritor, usa os jogos de linguagem para retirar seu colega de infância do delírio, isso a aproxima do procedimento do analista diante de seu paciente, como Freud fez questão de frisar.¹⁶

¹⁵ Alguns exemplos dessas falas são recuperados por Freud (1907, p. 78): “Há muito que me acostumei a estar morta. Essas flores do esquecimento são mais apropriadas para mim (...). Não te recordas que já compartilhamos uma vez de uma refeição semelhante dois mil anos atrás?”

¹⁶ “O processo que o autor faz Zoe adotar na cura do delírio do seu companheiro de infância mostra, mais do que uma grande semelhança, uma total conformidade em sua essência com o método terapêutico que o Dr. Josef Breuer e eu introduzimos na medicina em 1895 (...) este método consiste em fazer chegar à consciência, até certo

Nesse texto de 1907, estamos nos primórdios da Psicanálise. Embora hoje não se tenha como meta de uma análise a busca do sentido oculto dos sintomas, o desafio de usar “este material maleável” que é a linguagem para tocar o real continua sendo a via possível. Estamos, pois, ao praticar a análise, encarregados de fazer “um esforço de poesia”.¹⁷

ponto forçadamente, o inconsciente, cuja repressão provocou a enfermidade – exatamente como Gradiva fez com as lembranças reprimidas da amizade de infância que a unira a Hanold.” (FREUD, 1907, p. 81).

¹⁷ Título de um Seminário de Jacques-Alain Miller (2002-2003, inédito).

Brincadeirinha...

*Era 2007, quando visitei a exposição de poesia, realizada no Instituto Tomie Otake, em comemoração aos 50 anos do Movimento Concretista. Uma pequena mostra, mas que me deixou fortemente impressionada. Já na entrada e no meio da sala, havia uma letra **A** enorme e absolutamente sem sentido. Estava lá, majestosa, apenas para ser apreciada, sob vários ângulos de sua materialidade non-sense.*

Percorri a sala e encontrei alguns poemas concretos, expostos de maneira a convidar aqueles que deles se aproximavam a uma interação: apalpei, abri caixas, decompus, compus e recompus letras que se transformavam em palavras.

Sólida, de Wladimir Dias Pino

SOLIDA
 SOLIDAO
 SO
 LIDA
 SOL
 S A
 ID
 O
 DA
 LIDA
 D
 O
 D
 I A

Terra, de Décio Pignatari

ra terra ter
 rat erra ter
 rate rra ter
 rater ra ter
 raterr a ter
 raterra terr
 araterra ter
 raraterra te
 rraraterra t
 erraraterra
 terraraterra

1.2 A letra, La Lettre

O início do percurso teórico de Lacan pode ser caracterizado como uma releitura da obra de Freud a partir dos aportes da linguística. Assim, da *Interpretação dos sonhos*, que acabamos de abordar, Lacan irá retirar aspectos essenciais para sua teoria, sendo a sua concepção de letra uma das mais importantes contribuições para a Psicanálise.

Na verdade, nada é mais lacaniano do que esse conceito e mais próximo do tema da escrita. Podemos até considerar a letra como um aporte original, não deixando de ser também uma porta de entrada possível para a discussão dos vários momentos pelos quais a teoria lacaniana passou, como veremos ao longo desta tese.

Refiro-me à porta de entrada não sem propósito, pois as duas coletâneas dos *Escritos* (1998 e 2003) são abertas com dois textos – o *Seminário sobre a carta roubada* (1955) e *Liturgaterre* (1971) –, nos quais, Lacan aborda a letra, porém sob perspectivas diferentes. Desse modo, aquilo que Lacan nomeou de seus *Escritos* trazem a marca da letra.

Vou me valer das considerações de Miller (1996a), para quem há uma inversão de perspectiva ao longo do ensino lacaniano. Se, em um primeiro momento, seria possível supor a letra incluída na dimensão significante, num segundo momento, a distinção entre letra e significante se torna explícita. Esse segundo tempo será desenvolvido no último item deste capítulo. Agora, vou me ater ao ensaio *Instância da letra no inconsciente ou A razão desde Freud* (1957),¹⁸ texto importante e bastante representativo desse momento.

Como podemos observar pela própria escolha do título, há uma indistinção entre significante e letra, pois no trabalho em que Lacan se dedica ao *significante*, ele o nomeia de Instância da *letra*.

Como comenta Miller (1996a), nesse texto, a letra parece ser o nome do significante, quando esse se separa da significação. É para mostrar o descolamento do sentido que Lacan vai privilegiar a estrutura fonemática.

Para Jakobson (cf. LEITE, 1998), a linguagem é feita de oposições fonemáticas, ou seja, quando falamos, fazemos oposição, por exemplo, de um fonema labial a um fricativo. Assim, a fonação seria a emissão de sons diferentes que, na sua combinatória, produzem palavras.

¹⁸ A partir de agora, irei me referir a esse texto apenas como *Instância da letra*.

Lacan parte dessa possibilidade de o fonema ser isolado e transmutado para fazer uma analogia com aquilo que observamos na tipografia – técnica que utiliza caracteres móveis de prensa¹⁹ na composição de diferentes palavras.

É assim que, para Lacan ([1957] 1998, p. 504-5), “um elemento essencial na própria fala estava predestinado a fluir nos caracteres móveis que, Didot ou Garamond,²⁰ a se imprimirem em caixa baixa, presentificam validamente aquilo a que chamamos letra, ou seja, a estrutura essencialmente localizada do significante.”

Como podemos observar, essa não deixa de ser uma maneira de abordar *a escrita na palavra*, já que Lacan identifica uma certa equivalência entre letra (escrita) e a estrutura dos fonemas (palavra). Voltarei a esse tema mais à frente e com outros referenciais. Por ora, retomo o texto, para reforçar que esse tratamento da letra associada ao sistema de caracteres tipográficos evidencia uma materialidade. E, por sinal, a definição de letra dada nesse texto de Lacan ([1957] 1998, p. 498) é “o suporte material que o discurso concreto toma emprestado da linguagem.”.

Desse modo, é essa materialidade móvel que permite fazer a letra caracterizar o que descola o significante do significado. O significante não se confunde com as possíveis significações, pois essas só advêm como resultado da combinação significante, ou seja, como efeito de sua manipulação.

Como salientei logo no início deste item, nesse momento do seu ensino, Lacan utiliza a Linguística estrutural²¹ na sua releitura da obra freudiana e parte do conceito de signo linguístico para discutir as formações do inconsciente, subvertendo a fórmula proposta por Saussure.

Em seu *Curso de Linguística Geral*, Saussure (1916) define o signo linguístico como aquilo que une o significante ao significado. Nessa dicotomia, o significado é o conceito, e não, a coisa em si; e o significante é a imagem acústica dessa coisa (imagem acústica entendida como a impressão psíquica desse som).

¹⁹ A tipografia clássica baseia-se em pequenas peças de madeira ou metal com relevos de letras e símbolos — os tipos móveis.

²⁰ “Unidades tipométricas do sistema tipográfico francês e europeu em geral.” (Nota da edição brasileira dos *Escritos*).

²¹ O estruturalismo busca o entendimento das estruturas ou das leis que existem em determinado sistema, retirando daí as relações existentes entre seus elementos. Dentro desses parâmetros, a linguística estrutural define a língua como um todo, cujas partes se relacionam entre si e concorrem para a sua organização global.

A subversão a que me referi diz respeito à crítica feita por Lacan de que significado e significante estão *unidos* no signo proposto pelo linguista.²²

Ao escrever S/s (significante sobre o significado), Lacan insiste no corte instalado no signo, conduzindo não só à autonomia do significante, como também, à sua primazia sobre o significado. O que vai interessar são as relações que os significantes terão uns com os outros, já que um significante leva a outro significante e assim sucessivamente. Não há correspondência, não há possibilidade de que um significante dê conta de atribuir significação a algo. É o que Lacan ([1957]1998, p. 506) diz textualmente: “é na cadeia significante que o sentido *insiste*, mas que nenhum dos elementos da cadeia *consiste* na significação de que é capaz nesse mesmo momento.”.

Assim, se o significante é autônomo em relação à significação (a barra de S/s é barra que resiste à significação), há, por outro lado, uma insistência de certos significantes na cadeia, que se repetem sem qualquer controle do eu.

Nesse deslizamento incessante, é a pontuação que dará, por retroação, a significação dentro da cadeia significante. Essa parada – ponto de basta – é feita não por um significante último que se igualaria à sua significação, mas, por uma função que Lacan chama de função paterna, a qual substitui o Desejo da mãe – um desejo sem lei – por uma ordem de significação que é a significação fálica. Mesmo que aqui ele esteja falando de um ponto de basta que dá referência ao sujeito, não resta dúvida, de que é pelo caráter despojado de significação fixa do significante que o jogo de palavras que encontramos na poesia é possível.

Assim, quanto mais separado, quanto mais funcionando como letra, mais o significante produzirá significância²³ em detrimento de seu valor semântico.

Na segunda parte da *Instância da letra* ([1957] 1998, p. 513), intitulada *A letra no inconsciente*, Lacan retoma o Freud da *Interpretação dos sonhos* (1900) e assim se expressa: “na *Ciência dos Sonhos*, trata-se apenas, em todas as páginas, daquilo a que chamamos a letra no discurso, em sua textura, seus empregos e sua imanência na matéria em causa.”. Ele retoma

²² A esse propósito, é importante relembrar que Saussure ([1916] 1995), no seu *Curso de Lingüística Geral*, logo depois de propor a fórmula do signo – unindo significante e significado como faces de uma mesma moeda – páginas adiante, discute a língua como um sistema de valores, comparando-a a “uma partida de xadrez”. Para ele, “o valor respectivo das peças depende da sua posição no tabuleiro, do mesmo modo que, na língua, cada termo tem seu valor pela oposição aos outros termos. Em segundo lugar, o sistema nunca é mais que momentâneo; varia de uma posição a outra. (...) Finalmente, para passar de um equilíbrio a outro, o deslocamento de uma peça é suficiente; não ocorre mudança geral.” (ibid, p. 104). Não podemos deixar de notar, portanto, que Saussure, antes de Lacan, já argumentava a favor de “autonomia e independência” dos termos que compõem a língua.

²³ Significância é a propriedade do signo que lhe permite entrar no discurso e se combinar com outros signos.

o *rébus*, destacando, assim como o fez o mestre, que o sonho e todas as manifestações do inconsciente são *escritos* enigmáticos passíveis de serem lidos, conquanto que decifrados.

Se, como Lacan argumentava nesse período, “o inconsciente é estruturado como uma linguagem”, ele irá aproximar as leis da linguagem às leis de funcionamento do inconsciente. Aquilo que Freud abordou como condensação e deslocamento no trabalho do sonho, é trabalhado como metáfora e metonímia, respectivamente, na *Instância da letra*.

A metonímia está estreitamente ligada à conexão dos significantes. Ela se refere ao uso de uma palavra por outra palavra numa relação que não é de significação. O exemplo dado por Lacan – trinta velas para falar de trinta barcos – sustenta a observação de que *vela* não é um significante conectado ao significado de *barco*, mas se encontra ligado a *barco* como significante.

A metáfora, por sua vez, é o uso de uma palavra num sentido diferente daquele que lhe é próprio. Enquanto, na metonímia, o “significante oculto permanece presente em sua conexão com o resto da cadeia.”, a metáfora “brota entre dois significantes, dos quais um substitui o outro, assumindo seu lugar na cadeia significante.” (LACAN [1957] 1998, p. 510). Desse modo, no caso da metáfora, trata-se de uma substituição e o sentido abolido é aquilo que permite o advento de um novo sentido.

O desejo é ilustrativo da metonímia, uma vez que partimos do pressuposto de que há uma falta fundamental que nenhum objeto pode tamponar. Esse movimento abre uma brecha para o sujeito se empenhar no desfiladeiro metonímico de objetos, sempre intercambiáveis, formando uma série que acaba por manter a falta e tornar o desejo sempre insatisfeito.

Enquanto o desejo é ilustrativo da metonímia, a metáfora é particularmente propícia a dar conta do sintoma, pois, como Freud salientava, ele é uma formação de compromisso entre o recalcado e a censura. Ora, se há uma substituição na metáfora, significa que aquilo que está sob a barra é transposto e que, nessa transposição, o sintoma dá lugar ao recalcado. Assim, se há um sentido no sintoma, ele está no lugar da verdade do sujeito.

Com referência à metáfora, Lacan lembra que o chiste é uma forma de transpor a barra, assim evidenciando que “o sentido se produz no não-sentido”. Lacan está preso ainda aos efeitos de significante e não remarca aquilo que o dito espirituoso carrega de gozo.

Por último, quero ressaltar a passagem em que Lacan comenta a “escrita automática” dos surrealistas. Para ele, trata-se de um grande passo “demonstrar que qualquer junção de dois significantes seria equivalente para constituir uma metáfora.” (LACAN [1957], 1998, p.

510). O equívoco da escola surrealista, argumenta Lacan, é que a centelha poética para a criação metafórica se baseia numa confusão daquilo que eles entendem como metáfora. Discussão à parte, a escrita automática não deixa de ser uma experiência interessante como prática de linguagem.

Nesse momento do ensino de Lacan, a supremacia do simbólico afasta a dimensão do gozo na linguagem, mas creio que é possível dizer que, a partir das elaborações dos anos setentas, quando Lacan ([1972-1973] 1985) propõe a linguagem como aparelho de gozo, a experiência dos surrealistas – evidentemente, com reservas – permite uma abordagem diferente daquela que ele fez nesse texto.

1.2.1 A letra roubada de Poe

Assim como Freud, Lacan vai trabalhar em vários de seus textos com a arte e os artistas,²⁴ ressaltando aquilo que o mestre já havia anunciado nos primórdios da Psicanálise, ou seja, de que o artista precede o psicanalista.

A relação de Lacan com a literatura vai sofrer mudanças, sobretudo, a partir de *Lituraterra* (1971), que será trabalhada a seu tempo. No momento do seu ensino focado neste item, é com a premissa de que “o inconsciente é estruturado como uma linguagem” que Lacan recorre ao literário e, para tanto, escolhe um conto de Edgar Allan Poe,²⁵ *A carta roubada*, de onde ele produz *O Seminário da carta roubada*.²⁶

²⁴ Ao longo do seu ensino, Lacan fez referências a alguns pintores (Holbein e Velazques, dentre outros) e a obras literárias de escritores, como Sófocles, Shakespeare, Molière, Racine, G. Genet, M. Duras e James Joyce.

²⁵ Edgar Allan Poe (1809-1849) foi escritor, poeta, romancista, crítico literário e editor norte-americano. Considerado, junto com Julio Verne, um dos precursores da literatura de ficção científica e fantástica modernas, algumas de suas novelas, dentre elas *A carta roubada*, figuram entre as primeiras obras reconhecidas como policiais. Sobre o escritor, suas obras e seu estilo, haveria muito a dizer, então, retiro um pequeno fragmento de um estudo crítico de Charles Baudelaire dedicado a Poe, que está no prefácio de uma coletânea em português de sua obra: “Os personagens de Poe, ou melhor, o personagem de Poe, o homem de faculdades superagudas, o homem de nervos relaxados, o homem cuja vontade ardente e paciente lança um desafio às dificuldades, aquele cujo olhar está ajustado, com a rigidez de uma espada, sobre objetos que crescem à medida que os contempla – é o próprio Poe – e suas mulheres, todas luminosas e doentes, morrendo de doenças estranhas e falando com uma voz que parece música, são ainda, ou pelo menos, por suas aspirações estranhas, por seu saber, por sua melancolia incurável, participam fortemente da natureza do seu criador. Quanto à sua mulher ideal, à sua Titânide, revela-se em diferentes retratos esparsos nas suas poesias pouco numerosas, retratos, ou antes, maneiras de sentir a beleza, que o temperamento do autor aproxima e confunde numa unidade vaga, mas sensível (...)” (In: Allan Poe. *Poesia e Prosa*, s/d). Não resta dúvida de que, no caso do conto *A carta roubada*, o personagem Dupin encarna o primeiro tipo descrito por Baudelaire.

²⁶ *O Seminário sobre a carta roubada*, como aparece publicado nos *Escritos* (LACAN, 1998), é fruto de uma conferência pronunciada em 1955.

Tal conto de Poe, escrito em 1844, é o terceiro e último caso do detetive Dupin como protagonista. Trata-se de uma história em que o narrador relata um episódio: seu amigo Dupin é convocado a ajudar nas investigações da polícia que, após minuciosa e fracassada busca, não consegue encontrar uma carta comprometedora que havia sido roubada da Rainha pelo ministro que a chantageava.

Dupin comenta que, desde o início, sempre suspeitara de que a carta estava em lugar bastante evidente. Por meio de uma série de raciocínios lógicos, supõe que a carta fora deixada à mostra pelo ministro após tê-la modificado, de maneira que não correspondesse à descrição fornecida pela Rainha, sendo, pois, essa a razão de a polícia não a encontrar. Todo o episódio é esclarecido e o chantageador, descoberto, não sem antes Dupin escrever uma carta final ao ministro, na qual, ele reconhecia aquele que a havia recuperado.

Não podemos esquecer que, em francês, *lettre* quer dizer tanto carta como letra, assim esse conto acaba sendo usado por Lacan como uma analogia daquilo que ele quer ressaltar sobre a natureza da letra.

Como já foi explicitado, nesse momento da obra de Lacan, a letra se confunde com o significante que, por sua vez, se insere na dimensão simbólica. Ora, sabemos que o simbólico traduz a morte da coisa, pois, para além da presença real daquilo que há no mundo, a linguagem é tecida sobre um fundo de falta, de ausência. É por presentificar uma ausência que a ordem simbólica mantém laços com a morte, sendo tradicionalmente oposta ao espírito (sopro de vida) que vivifica.

Lacan faz referência à oposição entre o espírito que vivifica e a letra (verbo) que mata na seguinte passagem: “nosso propósito não é confundir a carta/letra com o espírito (...) admitimos perfeitamente que um mata enquanto o outro vivifica, na medida em que o significante, como vocês estejam começando a entender, materializa a instância da morte.” (LACAN, [1955] 1998, p. 26).

Esse é o Lacan inicial, o que imprime a supremacia do simbólico a suas elaborações teóricas. O vivo, o corpo e o gozo serão paulatinamente redimensionados, culminando na torção do seu último ensino.

Na citação acima, é interessante observar que Lacan ([1955] 1988) utiliza o termo materialização para se referir ao significante. Sem dúvida, a letra/carta se constitui um objeto palpável.

Para Mandil (2003), ao explicar como a carta roubada foi recuperada, Lacan destaca o fato de que só foi possível acontecer assim porque o personagem Dupin percebeu que uma carta não está inteiramente do lado da mensagem, mas que ela possui também uma materialidade, sendo, portanto, manuseável e passível de ser esquecida, rasgada, guardada, adulterada. Essa materialidade é algo que, para Lacan, é inerente à carta e à letra. Mas é uma materialidade esvaziada de sentido, como vimos no item precedente.

Essa é outra característica da letra/carta: em si, ela não significa nada, mas é exatamente pela extração de sentido que ela opera. Sabemos que o significante não está permanentemente associado a um significado específico, ele é móvel, desliza na cadeia significante. Aliás, a polissemia da palavra *volée* (que, em francês, quer dizer roubada, mas também, que voa) evidencia a volatilidade de sentido característica da carta/letra.

Mas, se a letra é essencialmente vazia de sentido, isso não impede que o seu trânsito produza efeitos. No conto, mesmo que ninguém soubesse o que exatamente a carta continha, a sua circulação por entre os personagens provocava efeitos naqueles que estavam de posse dela. O que está em jogo, portanto, não é o sentido, mas a mobilidade de uma *materialidade* que *produz efeitos*.

O psicanalista Márcio Peter de Souza Leite (2001), em texto disponibilizado pela internet, esclarece que o materialismo de que fala Lacan deve ser tratado no sentido formal do termo. Ele dá o exemplo do materialismo histórico e aquilo que acontece com o dólar: “Se o dólar aumenta, sentimos na nossa carteira. O dólar não existe enquanto coisa concreta, não é uma substância. É um valor de uso dado a um papel que produz efeitos. Então, a idéia de materialismo econômico é a idéia de que existe algo que não precisa ser concreto, molecular, mas que produz efeitos.”.

Nessa circulação, Lacan pontua o efeito de feminilização daquele que esconde a carta. Assim ele escreve ([1955] 1998, p. 35): “ao entrar no jogo como aquele que esconde, é do papel da Rainha que ele tem que se revestir, inclusive nos atributos da mulher e da sombra, tão propícios ao ato de esconder”.

A esse propósito, comenta Laurent (In: MILLER, 2003) que o caráter feminilizante da carta pode ser entendido à maneira de Freud, para quem a posição feminina consiste na mascarada, ou seja, na procura (ativa) da passividade.

No conto de Poe, ao se passar por *sombra*, o homem que acoberta a carta estaria fazendo o jogo da *mascarada feminina*,²⁷ evidenciando que o interessante não está no conteúdo da carta, mas sim, no jogo que a sua ausência produz. Como veremos mais à frente, no *Seminário 18*, Lacan retomará o efeito feminilizante da carta para ampliar a analogia e marcar a similaridade entre a carta e o gozo feminino.

²⁷ A mascarada feminina é um tema que aparece pela primeira vez em 1929, quando Joan Rivière escreve um artigo intitulado “A feminilidade como máscara”. A partir de um caso clínico, a psicanalista percebe que uma mulher é sempre uma mascarada. Irei retomar este tema no próximo Capítulo, item 2.5, Lacan e o semblante de ser o falo.

Trabalho para cientista!

Sair faz bem, tirar férias faz bem, mas não sei se conseguiria fazer isso sozinha. Embora admita que conhecer lugares diferentes seja renovador, preciso de interlocutores, pois as pessoas são muito mais importantes do que paisagens novas.

Acho que já faz algum tempo, o bastante para não ter mais clareza de detalhes, mas lembro que eu estava com amigos passeando por uma cidade do litoral norte de São Paulo. Tão perto de mim...

Confesso que nunca havia entrado em um museu oceanográfico. Não me sinto bem vendo seres vivos entrincheirados em minúsculos compartimentos. Lá, o ambiente era azulado e úmido, as pessoas e crianças se aglomeravam para ver os peixes indo e voltando, indo e voltando...

Andei depressa, me perdi dos amigos até que fui parar numa sala onde os vivos já não estavam presentes. Havia apenas grandes e pequenos seres marinhos embalsamados. Pelo menos, eu não precisava presenciar a aflição da vida presa.

Respirei fundo e comecei a observar cada espécie. Atraída por seu tamanho, me deparei com um golfinho paralisado, solto no ar, mas enquadrado pelos vidros que protegiam sua carcaça.

Comecei a observá-lo mais detidamente, até porque me chamou atenção aquilo que estava escrito sobre ele. Dizia o papel fixado ao lado de sua triste figura que as marcas no seu corpo, os pequenos arranhões e as profundas cicatrizes eram o que lhe dava identidade. Aos olhos humanos, sua identificação era feita pela singularidade de cada traço que, segundo as informações contidas no informativo, tinham sido resultado de lutas travadas, acidentes sofridos, prazeres sentidos. As cicatrizes são traços únicos.

Nunca saberemos a história daquele corpo. Ficaram as marcas que serviram de letra a ser lida. Trabalho para cientista!

1.3 O traço de Lacan

Ao trabalhar a identificação, título do *Seminário IX*, Lacan (1961-1962) propõe a conceituação do *traço unário*, considerando-o equivalente à letra que, por sua vez, é conceituada como a essência do significante. É também nesse seminário que ele desenvolve uma teoria do nascimento da escrita, sustentando a idéia da origem comum entre a letra da escrita visível e a instância da letra no inconsciente.

Lacan parte de Freud, mais especificamente, daquilo que o mestre trabalhou no capítulo VII de *Psicologia de Grupo e Análise do Eu* (1921). Nesse texto, Freud aborda a identificação como a “mais remota expressão de um laço emocional com outra pessoa.” (FREUD, 1921, p. 133) e distingue três formas básicas. Do segundo tipo de identificação, Lacan extrai a expressão *einzigster Zug*, que ele traduz como traço unário.

No texto freudiano, esse tipo de identificação está associado ao sintoma neurótico, o qual aparece no lugar da escolha de objeto, havendo, portanto, uma regressão.²⁸ É importante ressaltar que se trata de uma “identificação parcial e extremamente limitada, tomando emprestado apenas um traço único²⁹ (*einzigster Zug*) da pessoa que é objeto dela.” (FREUD, 1921, p. 135).

No seminário IX, Lacan retoma essa expressão usada por Freud, dando-lhe um caráter estrutural. Com essa transformação do único em unário, Lacan demarca o conceito de identificação pela via simbólica, afastando-se da idéia de unificação que perpassa as identificações imaginárias.³⁰ Desde a elaboração desse conceito, a identificação é abordada a partir de um traço, ou seja, acontece a partir do significante, e não, como imagem.

²⁸ Freud dá o exemplo de Dora, que ele relata em *Fragmento da análise de um caso de histeria* (1905): a paciente passa a ter o mesmo sintoma da pessoa amada, no caso, a tosse do seu pai.

²⁹ Na *Edição Brasileira das Obras de Freud*, a expressão é traduzida como *traço isolado*. Eu optei por escrever traço único, para melhor esclarecimento do modo como Lacan recupera a expressão do texto freudiano.

³⁰ Lembremos que a unificação imaginária (o narcisismo) é aquilo que ocorre com a unificação do corpo que Lacan trabalhou no *Estádio do Espelho* (1949). Ele parte da idéia de que a criança, antes de 6 a 18 meses, se vê fragmentada, com um corpo esfacelado. Seu corpo e o da mãe são uma extensão, não havendo distanciamento entre ela e o mundo exterior. A cena de uma mãe carregando seu filho diante do espelho e do júbilo da criança em se reconhecer naquela imagem unificada é paradigmática. O Eu (*moi*) pode ser comparado a uma construção que o sujeito faz para definir sua identidade. Uma roupa que ele fabrica e veste, para que possa unificar seu corpo real numa imagem total. O Eu, como formação imaginária, corresponde ao que Freud denomina narcisismo primário, ou seja, quando a criança passa do auto-erotismo para um investimento libidinal dessa imagem unificada (o eu Ideal).

Lacan nomeia a letra como “essência do significante” e, como tal, distinta do signo. O signo, como sabemos desde *A Instância da letra*, é aquilo que significa algo para alguém e está, pois, inserido num código, enquanto o significante representa o sujeito para outro significante. Se a letra é a essência do significante e ela é, por definição, aquilo que não significa nada, trata-se de entender o significante funcionando como letra e, portanto, numa função esvaziada de sentido.

O *traço unário* também é definido como essência do significante. Ele é o significante como *um*, no sentido de unidade que convoca à idéia de uma contagem e denota igualmente um traço, uma marca, a partir de uma inscrição. Para explicar essa idéia, Lacan dá o exemplo de uma visita que fez à sala *Piette* do museu de *Saint-Germain*, que o deixou fortemente impressionado:

[...] esta emoção que me agarrou quando, debruçado sobre uma daquelas vitrinas, eu vi sobre uma costela fina, manifestadamente uma costela de mamífero – não sei muito bem qual, e não sei se alguém o saberá melhor que eu, gênero cabrito montês, cervídeo – uma série de pequenos bastões: dois primeiramente, em seguida, um pequeno intervalo e, depois, cinco, logo recomeçando. (LACAN, 1961-1962, Aula 6 dezembro, inédito)

Os historiadores interpretam que essas marcas teriam sido feitas por um caçador pré-histórico, a fim contar os animais por ele abatidos. Desse episódio, Lacan extrai que o primeiro entalhe indica o surgimento do primeiro significante (S1) que inaugura a sequência, pois, a partir dessa inscrição, o homem poderá usá-la quando tiver matado outros animais, contando-os a partir desse *traço unário*.

Assim, se esse unário do traço não está ligado à idéia de totalização imaginária, como frisei anteriormente, é porque o *um* proposto por Lacan é aquilo que traz a marca do que é distintivo. Mas a distinção de que trata não é qualitativa. O fato de cada animal ser contado sem distinção de suas particularidades (tipo do animal, como foi caçado etc.) significa que o *traço unário* introduz um registro outro – o registro simbólico – que vai além da aparência sensível.

Por esse motivo, Lacan diz que, do ponto de vista significante, cada traço feito no osso não dá idéia daquilo a que eles realmente se referiam: “O traço é tão mais distintivo quanto mais se apaga tudo o que o distinguia (ou identificaria, com base na semelhança ou

dissemelhança), exceto o ser um traço.” (REGO, 2006, p. 187). É, portanto, a partir do apagamento do objeto – ruptura com a imagem – que o sujeito se funda no registro simbólico.

O nome próprio vai ser utilizado como exemplo do significante tomado como *traço unário* que, por sua vez, está associado à letra, já que os dois se confundem.

O que é o *nome próprio*? Essa é a pergunta contida em dois capítulos do *Seminário IX, A identificação*. De maneira geral, temos que considerar que o *nome próprio* difere do nome comum porque, enquanto esse está ligado ao sentido – um nome que diz respeito a um objeto –, o nome próprio designa alguma coisa que é em si mesma sem sentido agregado e funciona como um “designador rígido”,³¹ uma vez que ele não se altera conforme o contexto ou a referência. Daí ele ser intraduzível. Retomando a abordagem “correta do problema”, proposta por John Stuart Mill, diz Lacan:

[...] Se alguma coisa é um nome próprio, é porque este não é o sentido do objeto que ele traz consigo, mas algo que é da ordem de uma *marca* aplicada de alguma maneira ao objeto, superposto a ele, e que, por causa disso, será tanto mais estreitamente solidário com ele quanto será menos aberto, devido à ausência de sentido, a toda participação com uma dimensão por onde este objeto se ultrapassa, se comunica com os outros objetos.
(LACAN, 1961-1962, aula 6, inédito, grifo meu).

Como podemos observar, o nome próprio é uma marca distintiva, pois o *um* do traço é singular a cada sujeito.

1.3.1 A história da escrita e Lacan

Transitando entre conceitos não psicanalíticos, mas abordados psicanaliticamente, no *Seminário IX, A identificação*, Lacan passa do *traço unário*, significante primordial do sujeito, para a escrita visível, aquela que é cunhada num suporte.

Lacan retoma a *história da escrita* para insistir no fato de que o advento da escrita humana acontece no encontro de alguma coisa que já está escrita – no sentido do “isolamento do traço significante” – com o foneticismo feito suporte necessário a sua sonorização.

³¹ Termo retirado da filosofia de Kripcke: “um designador *d* de um objeto *x* é rígido, se designa *x* com respeito a todos os mundos possíveis, em que *x* existe, e nunca designa um objeto outro que *x* com respeito a qualquer mundo possível.”.

Entretanto Lacan não concorda com a possibilidade de que a escrita seja apenas uma notação da fala. Para ele, a escrita, como marca material, já existia esperando ser fonetizada e “é na medida em que ela é vocalizada, fonetizada com outros objetos, que a escrita aprende, se posso dizer, a funcionar como escrita.” (LACAN, 1961-1962, Lição 6, inédito). Trata-se, portanto de uma inversão daquilo que o nosso senso comum indicaria, pois é só em um segundo momento que certas marcas serão associadas a certos fonemas.

Para tecer tais comentários, Lacan faz menção à obra de Février, *História da escrita*.³² O livro de Février traz aportes importantes em relação ao tema da escrita, razão pela qual recuperarei as linhas gerais do pensamento do autor a partir do trabalho de Rego (2006).

No contexto do livro, a escrita é definida como um procedimento do qual nos servimos para fixar a linguagem oral, que é volátil pela sua própria essência. Porém, como salienta Rego (2006), o autor remarca no seu prefácio que as formas embrionárias da escrita não se prestavam apenas para notação do pensamento. Essa constatação significa que, se a escrita foi concebida de forma independente da palavra, só em um segundo tempo ela se tornou atrelada a ela. Como vimos anteriormente, esse é o cerne da questão que Lacan pinçou no seu seminário.

Février distingue que, dentre as formas de expressão que o ser humano criou para se comunicar, existem aquelas que são momentâneas (linguagem oral, gestos, linguagem dos tambores, sinais de fumaça, dentre outros) e os duráveis, que surgiram da necessidade de criar uma comunicação que ultrapassasse o momento presente, seja por motivos mágicos – para prolongamento do efeito de uma maldição ou encantamento, seja por motivos pragmáticos – para servir de lembrete.

Quanto aos meios de expressão duráveis, Février os reúne em vários grupos: os nós, os signos geométricos, os signos pictográficos, os signos silábicos e a letra. Para o autor, se as formas embrionárias da escrita são autônomas em relação às palavras, é a partir do signo que a escrita tende a coincidir com a palavra por aproximação, alusão ou sugestão.

Em uma primeira etapa, que ele denomina escritas sintéticas ou de idéias, um signo de escrita sugere uma frase ou uma idéia. Numa segunda etapa, o signo passa a representar uma palavra, e não mais, a evocar uma frase. Tal fase é por ele denominada de escrita analítica ou ideográfica, ou ainda, escrita de palavras. Por fim, as escritas silábicas e

³² FÉVRIER, James Germain. *Histoire de l'écriture*. Paris: Payot, 1959.

alfabéticas, que são escritas fonéticas porque registram o som das palavras, e não, o seu significado.

Essa sequência, como remarca Rego (2006), traz vantagens, mas também, a desvantagem da perda da autonomia em relação à fala. Como veremos mais à frente, esse será um ponto retomado por Lacan quando critica a alfabetização fonética usada no ocidente.

Os signos geométricos são representações gráficas que remontam ao período paleolítico e é a partir delas que surge a escrita. Tais representações gráficas compreendem incisões em madeira, gravuras em pedras, tatuagens e marcas variadas em diferentes superfícies. Elas podem ser do tipo geométrico, onde são feitas combinações abstratas de linhas e pontos, ou pictóricas, que são representações de objetos por meio do desenho de figuras mais ou menos fiéis ao objeto representado.

Os signos geométricos e pictográficos entalhados na madeira ou pedra – suportes mais usados antes do papiro, no Egito, e do papel, na China – serviam a quatro funções principais: mnemotécnica, contratos ou leis, marcas de propriedade e processos divinatórios. Sem dúvida, há uma relação entre a escrita e o mágico desde tempos remotos na história da humanidade.

O psicanalista Célio Garcia (2002, p. 11) comenta, a esse propósito, que há uma diferença de postura em relação àquilo que se grafa entre os dois tipos de escrita (pictográfico e geométrico) para além da diferença gráfica e assim se expressa:

Quem preferia desenhar, ficava mais solto, dava asas à imaginação, era um bardo; quem fazia incisões, marcava a madeira, a argila, de tal sorte que sua inscrição era forte, deixava marcas. Neste último caso, a escrita se fazia avessa aos enfeites, evitava o desnecessário, eram os cientistas; estes cuidavam das contas do rei ou das leis do reinado. Além disso, o traçado, no caso do desenho, ainda que sugestivo, nem sempre era bastante claro; os escribas cientistas preferiam a inscrição por meio de entalhes, deixando marcas.

Como podemos observar pelo interessante comentário do psicanalista, se fizermos uma relação da *letra* como sendo originária dos entalhes de marcas geométricas e do *ideograma* como fruto dos signos pictográficos, teremos duas espécies de escrita, sendo a primeira, pela própria natureza, mais sujeita a recalques.

Dentro desse raciocínio, Allouch (1995) observa que a estrutura do inconsciente é, senão idêntica, ao menos identificada àquela em jogo na origem da escrita. Apenas completariamos que tal comparação serve apenas para a escrita fonética ocidental.

Ao fazer alusão à origem da escrita, Allouch se refere a um balé metafórico para ilustrar os três polos em jogo na escrita, quais sejam: linguagem, objetos e signos. O desenho – como signo – é aquilo que representa uma coisa, mas que já não é a coisa, pois, do ponto de vista figurativo, é sempre infiel ao modelo. Nesse momento, existe uma leitura de signo que revela já existir certo *ler* antes do *escrito*: “A leitura do signo é não somente anterior, mas prévia ao escrito, sendo por algum tempo constituinte desse.” (ALLOUCH, 1995 p. 141).

A escrita pictográfica – que é uma leitura de signos – instaura uma relação, mesmo que não estável, entre figuras, marcas, traços e os elementos “linguageiros” que nomeiam esses signos, comenta o autor. Para ele, o pulo dado – que permite situar a origem da escrita – ocorre no ponto em que o signo, ao abandonar sua relação com o objeto, passa a funcionar como letra. O signo se transforma em escrita do significante quando o nome se relaciona a outro objeto cujo nome é homófono (inteiro ou em parte) do nome com o qual esse signo era lido.

Como podemos constatar, trata-se do *rébus* de transferência que Freud usou para se referir à escrita do inconsciente e que Lacan trabalhou em termos linguísticos. Quando o signo toma o nome pelo objeto, como ressalta Allouch (1995), há um tratamento desse nome na sua materialidade, ou seja, trata-se de um significante no sentido lacaniano do termo.

Assim, se “o inconsciente é estruturado como uma linguagem”, como afirma Lacan, significa que “ele está estruturado como essa linguagem, cuja estrutura se revela somente pelo escrito.” (ALLOUCH, 1995, p. 151).

Freud, 1890 e poucos

Fui para Sampa e... alguma coisa acontece no meu coração! Quis fazer diferente, trajeto diferente, meu olhar diferente, o encontro com a Leny no lugar diferente.

Passei por tantos sustos nesses últimos tempos: esse pequeno algo que me habita, sem nome, sem designação médica, apenas uma imagem indefinida. Viver não é carregar o incerto dentro de si? Mas, quando o incerto aparece na carne, é como se o fantasma que negamos tomasse corpo.

Susto, medo, pavor...

Chove muito por aqui e, quando fui ver, minha planta tinha tombado no chão. Não morreu, eu a salvei com minhas mãos, mas ela não sobreviveria, se estivesse solta, sem raiz. Tento desesperadamente construir uma haste que me segure, para não ser carregada com as ventanias e temporais desse meu /mau tempo.

E, assim, por necessidade vital, me debrucei sobre o Freud inicial, quando ele usava uma linguagem marcadamente neurológica. Busco seus rastros. Para mim, nada fácil.

Nesses textos de Freud, já é possível pressentir aquilo que viria posteriormente. Ou será esse pressentimento uma necessidade epistemológica? Ah! Como é difícil e divino ser virgem de pensamento.

Ao longo da vida, construímos processos, caminhos, vias de entendimento. Isso é maravilhoso e terrível. O que somos, senão seres que tendem a repetir trilhas abertas? Em mim, tudo está buli-versado. Em certo sentido, é o que me permite descobrir outras vias de acesso.

Estou em Freud, 1890 e poucos.

1.4 Na trilha de Freud

Começamos este Capítulo com a escrita de Freud e, depois, fomos para Lacan, abordando os textos em que a letra estava atrelada ao conceito de significante.

Agora, para explorar a noção de trilha, rastro, marca e inscrição, todos eles conceitos que, direta ou indiretamente, remetem à escrita psíquica, faz-se necessário retornar aos textos iniciais de Freud, quando usava uma linguagem marcada pela neurologia. Nós veremos que, um século após o uso de tais termos por Freud, Lacan irá recuperar alguns deles, mas obviamente, a partir de outra perspectiva, como veremos no próximo item.

Algumas elaborações feitas pelo mestre no fim do século XIX chegam a causar espanto ao leitor. O texto *Sobre a concepção das afasias: Estudo crítico* (1891) é um exemplo disso. Segundo Garcia-Roza (2004), na introdução italiana do texto de Freud, Verdiglionne (1977) afirma que “Freud faz linguística e, em alguns aspectos, muito para além de Jakobson.” Embora reconheça que esse seja um texto antecipatório de vários conceitos psicanalíticos, Garcia-Roza é de opinião de que o artigo escrito por Freud é de Neurologia, apontando para questões que ultrapassaram a neurologia da época.

Avesso à concepção patológico-anatômica que dominava o cenário médico de então, Freud dirige sua crítica à teoria das localizações cerebrais como modelo explicativo dos distúrbios da linguagem.³³ Não é que recuse o anatômico, mas, para ele, a atividade mental é resultado de *processos* que abarcam o cérebro em toda a sua extensão, de modo que os distúrbios da linguagem deveriam ser referidos como perturbações *funcionais*, e não, como uma relação mecânica entre o anatômico e o clinicamente observado.

Nesse estudo crítico, Freud constroi o modelo de um *aparelho de linguagem* que inova, notadamente, por seu caráter dinâmico. É um aparelho que funciona a partir de uma *rede de associações entre representações*.

³³ Em 1861, Paul Broca publica um artigo no qual, a partir de disseções em cérebros humanos, conclui que certas lesões numa área específica do cérebro levam a uma perda total ou à redução acentuada da linguagem articulada, deixando intactas outras funções da linguagem e da inteligência. Anos depois, Wernicke, citado por Freud, publica um artigo, no qual desenvolve aquilo que seria o correlato sensorial da afasia motora de Broca, ou seja, indica que certas lesões levam a uma perda da *compreensão* da linguagem, sem que seja afetada a capacidade da *fala articulada*. A partir de então, a linguagem é entendida como tendo no cérebro um centro motor (área de Broca) e um centro sensorial (área de Wernicke), com um sistema de fibras de associação ligando as duas áreas (Cf. GARCIA-ROZA, 2004).

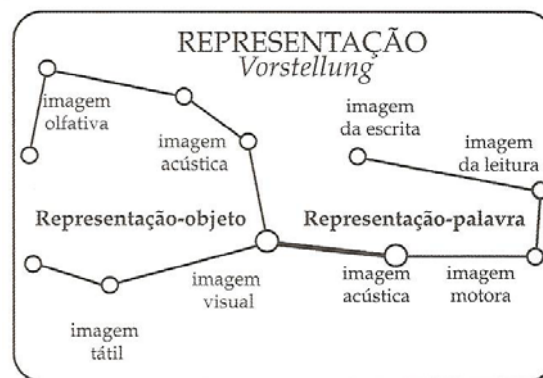
Freud trabalha na contramão da idéia de que a percepção oferece a imagem integral dos objetos e que a palavra articulada aos objetos (coisa externa – referente) é que daria sua significação.

No modelo de Freud, a percepção recebe imagens elementares de objetos (visuais, acústicas, táteis etc.) que vão se constituir em *associações de objeto* (associações que vão formar a *representação complexa de objeto*). O significado advém da articulação da *representação-objeto* com a *representação-palavra*.

A representação-palavra é, por sua vez, formada por *imagens mnêmicas*. E as *imagens mnêmicas* são inscrições produzidas a partir de excitações que chegam ao córtex cerebral das impressões do mundo externo. Elas são categorizadas em: imagem acústica, cinestésica, da leitura e da escrita.

Freud enfatiza que a *representação-palavra* não está ligada à *representação-objeto* a partir de todos os seus componentes, mas apenas, por meio da imagem acústica. Abaixo, a Ilustração 1 mostra a correlação entre essas representações.³⁴

Ilustração 1 – Esquema freudiano das Representações.



Fonte: Garcia-Roza (2008, p. 125).

Como podemos observar pelo esquema acima, há *articulações entre representações* (o objeto está fora do esquema) e é por isso que penso não ser forçoso dizer que, no seu propósito de explicar a afasia, Freud constrói um aparelho psíquico que é um aparelho simbólico.

³⁴ Optei por não reproduzir o esquema que aparece na edição brasileira das Obras de Freud, por acreditar ser mais esclarecedora a figura do livro de Garcia-Roza (2008), no qual ele utiliza o esquema gráfico de Freud com algumas modificações.

A propósito, na edição brasileira das obras de Freud, tal esquema foi traduzido como “Diagrama Psicológico de uma Apresentação da palavra” (FREUD, 1915, p. 244),³⁵ no qual, podemos observar que o psicológico recai sobre a *Vorstellung*, traduzida do alemão como *Apresentação*.

A importância da trama de associações vai retornar como *bahnung*, em 1895, quando Freud escreve o seu *Projeto para uma Psicologia científica*.³⁶ Abandonado e esquecido, o texto só foi recuperado quarenta e dois anos depois, quando Marie Bonaparte, ex-paciente de Freud, comprou de um livreiro os manuscritos e as correspondências do mestre. Embora esse trabalho tenha sido recusado pelo autor, é fato que muitas idéias nele contidas reaparecem em textos posteriores.

Como me proponho a fazer uma retomada do percurso de Freud e, com esse trabalho, construir minha própria caminhada, recuperarei alguns pontos desse texto que acredito serem importantes para entender o que a Psicanálise quer tratar, quando se refere a conceitos como trilha, traço, marca e impressão.

Ao escrever o *Projeto*, embora tivesse a ciência natural como ideal a ser seguido, Freud acaba tomando um caminho divergente da anatomia e da neurologia da época. Mesmo quando se refere aos neurônios, eles não correspondem aos dados de histologia e neurologia daquele tempo.

Daí Lacan (1959-1960, p. 50) dizer que o interessante desse texto vai muito além da “pobre contribuiçõzinha a uma fisiologia fantasista”: ao desenhar seu modelo hipotético-fantasista, Freud introduz um cenário de trilhas, traços e barreiras, ou seja, o cenário de uma inscrição que tende a ser repetida.

As duas idéias básicas do texto, expostas logo nas primeiras linhas, são: aquilo que diferencia a atividade do repouso é uma quantidade (Q) sujeita às leis do movimento. A segunda idéia básica é a de que os neurônios devem ser encarados como partículas materiais.

O aparelho neuronal construído por Freud é um aparato capaz de transmitir e transformar uma energia determinada e seu funcionamento é regido pelo *princípio de inércia*, segundo o qual os neurônios tendem a se livrar da quantidade (Q) que os afeta. A essa *função de descarga*, junta-se outra, a de *fuga do estímulo*, que é a tendência de conservar as vias de descarga, as quais possibilitam ao aparelho manter-se afastado das fontes de excitação.

³⁵ O texto integral de *Sobre as afasias* não foi reproduzido na tradução brasileira. Esse diagrama encontra-se num apêndice de *O Inconsciente* (1915).

³⁶ A partir de agora, irei me reportar a esse texto de Freud apenas como *Projeto*.

Além de estímulos externos, o princípio de inércia pode ser interrompido por erupção de estímulos endógenos que clamam por serem descarregados.

Esses estímulos se originam nas células do corpo e criam as grandes necessidades, como respiração, sexualidade. Deles, ao contrário do que faz com os estímulos externos, o organismo não pode esquivar-se; não pode empregar a Q deles para a fuga do estímulo. Eles cessam apenas mediante certas condições, que devem ser realizadas no mundo externo (...). Para efetuar essa ação (que merece ser qualificada de específica), requer-se um esforço que seja independente da Qn ³⁷ endógena e, em geral, maior, já que o indivíduo se acha sujeito a condições que podem ser descritas como as exigências da vida. Em consequência, (...) precisa tolerar a manutenção de um acúmulo de Qn suficiente para satisfazer as exigências de uma ação específica. (FREUD, 1895, p. 348-9).

Assim, podemos afirmar que o aparelho psíquico possui duas funções: a de *descarregar* e a de *represar* as Qn s. Essa segunda função dá ao aparelho condições de se livrar dos estímulos endógenos.

Não podemos deixar de ter em vista que, no *Projeto*, Freud está interessado em explicar a memória, construindo o seu aparelho psíquico como aparelho de memória. Não se trata da memória consciente, mas da “capacidade do tecido nervoso de ser alterado de forma permanente, contrariamente a uma matéria que permitisse a passagem de energia e retornasse ao seu estado anterior.” (GARCIA-ROZA, 2004, p. 94).

O modelo de Freud supõe duas categorias de neurônios que funcionam de forma excludente, ou seja, os mesmos neurônios não podem servir a uma e outra função ao mesmo tempo. Eles são agrupados em:

- *Permeáveis* – neurônios condutores, mas não retentores de Qn . Eles servem à percepção e estão relacionados à recepção de estímulos externos. Freud denomina tal categoria de *neurônio* ϕ .

- *Impermeáveis* – neurônios retentores de Qn . Na verdade, eles são *relativamente* impermeáveis, pois deixam passar certa quantidade, mas como as barreiras de contato são mais resistentes, essa passagem não é fluida, como veremos a seguir. Eles servem à memória,

³⁷ Faço aqui a distinção contida na edição brasileira das obras de Freud a partir da tradução inglesa de Strachey. Q refere-se à quantidade em geral, é da ordem de magnitude no mundo externo e Qn diz respeito à quantidade e é da ordem de magnitude intercelular.

estão em conexão direta com os estímulos endógenos e, indiretamente, com os estímulos exógenos.³⁸ São denominados de *neurônios* ψ .

Aquilo que vai determinar a permeabilidade ou não depende da *resistência das barreiras de contato*.³⁹ Os dois grupos de neurônios possuem barreiras de contato, porém as barreiras em ϕ permanecem inalteradas após a passagem de Qn , enquanto que aquelas em ψ são alteradas de maneira permanente, depois da passagem de Qn .

Como os neurônios ψ são relativamente impermeáveis, eles vão opor resistência à passagem da Qn , de maneira que a retenção da energia produz um traço, uma marca. As *marcas mnêmicas* são o resultado da força que a Qn deixa impressa depois da sua passagem pelo sistema ψ e a rede dessas marcas vai se constituir numa *bahnung* (via facilitada ou trilhamento⁴⁰), que tende a se repetir.

Está aí o ponto principal não só para a explicação do mecanismo da memória, mas também, para apontar o embrião da questão da escrita, pois a *bahnung* não deixa de ser uma cadeia de traços e, portanto, uma memória impressa.

O aparelho arquitetado por Freud abre vias, deixa marcas e repete trajetos preferenciais. Desse modo, é um aparelho que *privilegia percursos* feitos pela ocupação de um conjunto de neurônios investidos de Qn .⁴¹

Referir-se a percursos privilegiados significa que a memória é uma repetição diferencial. E, a esse propósito, esclarece Freud: “(...) se a facilitação fosse idêntica em todos os sentidos, não seria possível explicar por que motivo uma via teria preferência sobre a outra.

³⁸ Esse sistema recebe dois tipos de estimulação: diretamente, de fonte endógena e, indiretamente, de fonte exógena. Essa é a razão pela qual Freud divide o sistema em duas partes, o *pallium* e o *núcleo*. Os neurônios do núcleo são investidos a partir das fontes endógenas e os neurônios do *pallium* são investidos, a partir de ϕ , de fonte exógena.

³⁹ Os neurônios possuem dendritos e axônios que recebem e descarregam quantidades (sinapses). Para reter quantidade, é necessária uma resistência à descarga. Aquilo que Freud está denominando barreira de contato é a existência de barreiras nos pontos de contato entre os neurônios.

⁴⁰ Lacan prefere usar trilhamento. Segundo ele, (...) “*Bahnung* é traduzido em inglês por *facilitation*. É óbvio que esta palavra tem um alcance estritamente oposto (...). A tradução inglesa deixa a coisa escorregar completamente.” (LACAN, 1959-1960, p. 53).

⁴¹ Garcia-Roza (2004, p.150) elucida o que Freud quis dizer com *preferência de caminhos*: “A Qn que atinge um neurônio tende a distribuir-se através das barreiras de contato que oferecem menor resistência, em direção à descarga motora. É o que Freud vai designar de *energia livre*. Mas, se um neurônio vizinho é investido simultaneamente, fazendo com que pela proximidade de ambos e pela simultaneidade do investimento crie-se algo análogo a um campo de forças unificado, a Qn , ao invés de se dirigir à descarga, tem seu curso alterado em favor de um investimento colateral. O investimento colateral é, portanto, uma inibição do livre escoamento da Qn , através da facilitação de uma rede de neurônios. Trata-se de uma diferença de percursos: se, por um lado (pelo investimento colateral), é uma facilitação, por outro lado, é uma dificuldade ao livre escoamento da Qn ; daí Freud se referir a *bahnung* como uma ‘preferência do caminho’.”

Por isso, pode-se dizer que a memória está representada pelas diferenças nas facilitações existentes entre os neurônios ψ .” (FREUD, 1895, p. 352).

Logo em seguida a essa afirmação, Freud escreve que o poder que uma experiência possui de continuar com uma força eficaz contínua, depende de dois fatores: magnitude da impressão e repetição.

Porém é bom que se diga que essa repetição nada tem a ver com a força do hábito, como lembra Lacan (1959-1960, p. 271): “O trilhamento não é absolutamente um efeito mecânico, ele é invocado como o prazer da facilidade e será retomado como prazer da repetição.”. Lacan está se referindo ao conceito de compulsão à repetição, desenvolvido tempos depois por Freud, em *Além do princípio do prazer* (1920), com o qual trabalharei mais à frente.

Voltemos ao *Projeto*, quando Freud o complexifica. Até então, ele trabalhara o aparelho psíquico dentro do registro da *quantidade* de energia que percorre as vias neuronais. E, ao tentar esclarecer a origem da *qualidade*,⁴² o problema da consciência aparece. Tanto o sistema ψ , quanto o sistema ϕ são inconscientes. E, então, para explicar o aparecimento da qualidade, Freud acaba por lançar mão de um terceiro grupo de neurônios – ω – capaz de produzir sensações conscientes.

Do ponto de vista quantitativo, Freud propõe que ω funcione com quantidades muito pequenas. E assim explica ele: “Ao que parece, a característica da qualidade (ou seja, sensação consciente) só se manifesta quando as quantidades são tão excluídas quanto possível.” (FREUD, 1895, p. 361).

Essas quantidades mínimas são imediatamente descarregadas e, ao descarregar, chega uma informação ao sistema ψ de que ocorreu a descarga. É essa *indicação de descarga* que funciona como *signo*, produzindo a *consciência* de que algo externo foi percebido.

Algumas noções do *Projeto* foram aqui pinçadas e serão por ele retomadas e redimensionadas na *Carta 52*, escrita por Freud a Fliess, em dezembro de 1896. Nessa, Freud está mais próximo da linguagem e da escrita do que nas formulações do *Projeto*, as quais se basearam em uma estrutura neuronal. Além disso, sua preocupação na *Carta* é mais clínica do que teórica.

⁴² “Freud considera a *quantidade* um quantum finito e determinado de energia que circula pelo aparato psíquico. A *qualidade* é outra coisa. Não é redutível à quantidade e diz respeito aos aspectos sensíveis da percepção. Uma cor, um som, uma textura, o quente, o frio, são qualidades. As qualidades apresentam-se ainda como séries, como semelhanças e diferenças, como sínteses das impressões elementares.” (Garcia-Roza, 2004, p. 103).

Na *Carta 52*, Freud (1896, p. 281) declara explicitamente que o aparelho psíquico é um aparelho de memória e que “(...) o material presente em forma de traços da memória estaria sujeito, de tempos em tempos, a um rearranjo segundo novas circunstâncias – a uma retranscrição.”. Trata-se, portanto, de um aparelho de memória sujeito a um reordenamento de inscrições com retranscrições sucessivas.

Com a introdução de termos, como tradução, inscrição e retranscrição, podemos observar que, do texto *Sobre as afasias* até aqui, o caminho de Freud se dirige para a construção de um aparelho psíquico cada vez mais abstrato. Na *Carta*, ele está mais próximo da *escrita*, até pela escolha das palavras empregadas. Além disso, esse texto é uma ponte entre o *Projeto* e o capítulo VII da *Interpretação dos Sonhos* (1900), quando ele propôs o modelo do seu aparelho psíquico.

Para Freud, os registros do material psíquico acontecem de maneira sucessiva, correspondendo a momentos do desenvolvimento individual. A passagem de um registro para outro ocorre pela tradução do material psíquico e, a cada tradução, ocorre um reordenamento.

A esse fato ele denomina retranscrição: “Aquilo que estava ordenado segundo certos nexos passa a ser ordenado segundo novos nexos.” (GARCIA-ROZA, 2004, p. 204). Vejamos como ele concebe os tempos desse registro.

No *tempo zero*, temos a W (*Wahrnehmungen*), que corresponde às impressões do mundo externo como dado bruto, desprovido de qualidade e sem capacidade de reter qualquer traço.

O primeiro registro do material psíquico – a primeira inscrição – é a Wz (*Wahrnehmungszeichen*), que corresponde aos *signos de percepção*. É o primeiro registro *mnêmico*, ainda não estruturado como linguagem, mas organizado segundo a associação por simultaneidade. Nesse momento, é preciso ter em mente que aquilo que se inscreve é um traço e, assim, quando há simultaneidade de impressão perceptiva, há conexão de traços. É a isso que Freud chama associação.

A segunda transcrição é da Ub (*Unbewusstsein*), organizado por outro critério, a causalidade, e corresponde talvez a lembranças conceituais. Tanto o primeiro registro quanto esse são inacessíveis à consciência.

O terceiro registro, a Vb, está ligado às representações-palavra, sendo pré-consciente. Tal “consciência do pensar” ocorre por efeito posterior (antes, o pensamento é sem palavras e inconsciente) e, para que ela ocorra, é preciso a “ativação alucinatória das representações

verbais”. É o registro onde, como o conhecemos desde o texto *Sobre as afasias* (1895), as representações-objeto se ligam às representações-palavra.

Assim, observamos que, a partir da primeira inscrição, o conteúdo do aparelho psíquico é formado de *signos* que serão *inscritos* e *retranscritos*.

As passagens de um registro para outro representam momentos da vida. Nesse texto, Freud está interessado em explicar a escolha da neurose com base na recusa (recalcamento) da tradução do material psíquico de um registro para o outro. Quando uma tradução gera desprazer, a excitação permanece obedecendo às leis que vigoravam no período anterior, ocasionando a falha na transcrição.

O interesse por esse ponto é devido ao fato de que essas falhas não são mecânicas, mas se constituem em defesas diante de circunstâncias acidentais ocorridas na vida de cada sujeito, em especial, aquelas de natureza sexual.

Algumas dessas elaborações foram retomadas por Freud no capítulo VII da *Interpretação dos sonhos* (1900). O aparelho psíquico por ele proposto nesse texto se assemelha em muito ao desenvolvido na *Carta 52*, que acabamos de percorrer. Ele utiliza praticamente a mesma sequência, qual seja: percepção – signos de percepção – inconsciência – pré-consciência/consciência.

Entretanto, em *A interpretação dos Sonhos*, ele se refere a *instâncias* para falar dos diferentes sistemas, fazendo supor, assim como na jurisprudência, um processo que passa de uma primeira instância a outra. Como podemos observar, ele coloca em sequência a percepção, depois traços inscritos e retranscritos – até aí, o mesmo que na *Carta*. Logo depois, vem o inconsciente, usado pela primeira vez não de forma adjetiva – para designar o que está fora da consciência –, mas de forma substantiva (o sistema inconsciente) e, em seguida, o pré-consciente, como instância criticante, a qual interdita o acesso à consciência de conteúdos do inconsciente.

Avançando vinte anos na trajetória teórica de Freud, entramos em um texto fundamental que abre a sua segunda tópica.

Além do princípio do prazer (1920) é uma releitura de antigos conceitos e a revisão de outros, inclusive da *arte interpretativa*. No início do terceiro capítulo, Freud declara que interpretar não soluciona o problema e que o inconsciente não pode ser completamente atingido por esse método. À revelia de todos os esforços e muito além dos poderes da palavra

do analista, algo se repete, mesmo que esse algo cause *desprazer ao ego*. Essa *compulsão à repetição* será mais tarde associada por Lacan ao conceito de gozo.

Sobre essa relação, faço referência à minha dissertação de mestrado, Nubile (2005, p. 143), de onde retiro um pequeno fragmento que reproduzo a seguir:

Quando Freud abandona a sua primeira tópica e começa a levar em conta a pulsão de morte na compulsão à repetição, ele está interessado em entender porque o sujeito repete aquilo que lhe causa desprazer. Ele elabora a tese, segundo a qual o sujeito repete porque quer voltar a um estado mítico de satisfação plena que está perdido para sempre. Este estado do inanimado constitui a assinatura da pulsão de morte e um retorno às origens. Lacan parte dessas concepções de Freud sobre a compulsão à repetição e sobre a pulsão de morte para conceber seu conceito de gozo. Em linhas gerais, o gozo não tem nada a ver com o prazer, na verdade são antinômicos e pode inclusive causar muita dor. É o que vemos no sintoma, no qual o sujeito não abdica, mesmo com toda a carga de sofrimento que pode lhe impor. (...) E por que alguém se agarra ao seu sintoma, já que, como o nome diz, “sinto mal”, traz dor e sofrimento? Por que um sujeito repete certas situações que lhe são traumáticas?

Na minha dissertação, dei uma resposta simples e direta: ele repete porque obtém “satisfação por vias tortas”. Essa resposta atendia completamente aos meus propósitos de discutir, dentre outras coisas, aquilo que Mrech (1999) nomeia como “cadeias de gozo”.

Sem dúvida, ao falar em cadeias, Mrech teve como inspiração a compulsão à repetição e as cadeias psíquicas de que fala Freud. Assim, nada mais justo do que retomar esses conceitos, tendo agora como pano de fundo a escrita psíquica, sobretudo, naquilo que podemos extrair da noção de traço, já encontrada desde o *Projeto para uma Psicologia Científica* (1895).

Em *Além do princípio do prazer*, Freud (1920, p. 24) reflete a respeito da repetição daquilo que causa desprazer, trazendo à tona um antigo tema: o trauma. Distinto da ansiedade e do medo, o susto é o estado em que alguém fica, quando é tomado por uma surpresa. O trauma é, então, uma “fixação no momento em que o trauma ocorreu.”.

Esse ponto interessa aos nossos propósitos, porque a fixação é uma aderência a trajetos, um traço inscrito que se repete a partir do encontro com o inassimilável do trauma ou, como diria Lacan, com o real. De qualquer maneira, com trajetos, traços e repetição, a *bahnung* esboçada no *Projeto* retorna com outra roupagem teórica.

A noção de ruptura de barreiras de contato entre os neurônios é explicada agora de maneira um tanto diferente, mas ainda trazendo a marca do biológico. Freud nos faz supor um organismo vivo, uma vesícula indiferenciada que, na sua superfície externa, é equipada para “receber estímulos, mas não, para qualquer outra modificação”, ou seja, nesse nível perceptivo, não há possibilidade de construir marcas.

Desse modo, Freud dá uma explicação para aquilo que, desde o *Projeto*, era a incompatibilidade entre consciência (responsável pela recepção de estímulos) e memória (retenção de traços). Como resultado do impacto incessante de estímulos externos sobre sua superfície, uma crosta⁴³ é formada e a matéria viva acaba criando, por uma questão de proteção, um *escudo protetor* contra os estímulos.

Transpondo essa metáfora para aquilo que acontece com o psiquismo, Freud (1920, p. 45) afirma que “são traumáticas as excitações provindas de fora que sejam suficientemente poderosas para atravessar o escudo protetor”. Para ele, um trauma decorrente de acontecimento externo ou trauma psíquico (provindo de fixação da libido por algo que aconteceu com o sujeito) provoca um desarranjo no funcionamento da energia do organismo e o princípio do prazer é colocado fora de ação.

Inundado por uma grande quantidade de estímulos, já que o escudo protetor foi rompido bruscamente, o problema, nos diz Freud, “é dominar as quantidades de estímulo que irromperam e de vinculá-las, no sentido psíquico, a fim de que delas possa então desvencilhar.” (1920, p. 45). Essa vinculação de que ele fala consiste em transformar a energia livre em energia ligada.

No *Projeto*, Freud argumentava que, no funcionamento primário do aparelho neurônico, a energia tende para uma descarga completa e imediata (energia livre) e, no processo secundário, a energia é ligada e dá lugar a um sistema de vias facilitadas ou de trilhamentos.

Em *A interpretação dos sonhos* (1900, p. 505), ao explicar como desejos inconscientes podem lograr meios de se expressarem, Freud escreve numa nota de rodapé que existem “vias estabelecidas de uma vez por todas, que jamais caem em desuso e que, sempre

⁴³ Interessante analogia, pois, quando uma pessoa já passou por uma sucessão de eventos desagradáveis na vida, diz-se que ela está *calejada*, fazendo supor que criou uma proteção contra as adversidades.

que uma excitação inconsciente volta a catexizá-las,⁴⁴ estão prontas a levar o processo excitatório à descarga”.

Agora, em *Além do princípio do prazer* (1920, p. 42), ele retoma a facilitação: “(...) ao passar de determinado elemento para outro, a excitação tem de vencer uma resistência e é a diminuição da resistência assim alcançada que deixa um traço permanente da excitação, isto é, uma facilitação”.

A nossos propósitos, o que interessa remarcar é que esses traços carregam energia psíquica por onde ela é veiculada. Não se trata apenas de inscrição, mas, sobretudo, de se levar em conta o pulsional nessa inscrição.

“A energia se vincula ao traço”, afirma Rego (2006, p. 128), e a repetição do traço traz em si a satisfação do gozo. Assim, se o investimento pulsional e o trilhamento não são sinônimos, porque são de naturezas diferentes, eles não deixam de estar concatenados um ao outro. Estamos, pois, na margem daquilo que Lacan irá desenvolver no Segundo Ensino, quando põe em evidência a dimensão de gozo na letra.

1.4.1 As analogias do Bloco Mágico

Dentro do propósito de usar um texto paralelo que mostra a escrita visível, recupero o ensaio *Uma nota sobre o bloco mágico* (1925), no qual Freud usa uma metáfora, não mais biológica, mas sim, mecânica para ilustrar a maneira como pensa a escrita psíquica.

Trata-se de uma espécie de lousa que proporciona o deleite de se escrever e apagar aquilo que foi impresso apenas levantando com a mão uma das folhas de papel que fazem parte do aparato. Como podemos constatar, a analogia com o escrito propriamente dito – com aquilo que fica impresso no papel – se torna explícita. Assim ele descreve o aparato:

O bloco mágico é uma prancha de resina ou cera castanho-escuro, com uma borda de papel; sobre a prancha, está colocada uma folha fina e transparente, da qual a extremidade superior se encontra firmemente presa à prancha e a inferior repousa sobre ela sem estar fixada. Essa folha transparente constitui a parte mais interessante do pequeno dispositivo. Ela própria consiste em duas camadas, capazes de ser desligadas uma da outra salvo em suas extremidades. A camada superior é um pedaço transparente de celulóide; a

⁴⁴ *Catexia* é usado a partir da tradução inglesa. Sem dúvida, a palavra *investimento* melhor se adapta ao nosso idioma.

inferior é feita de papel encerado fino e transparente. Quando o aparelho não está em uso, a superfície inferior do papel encerado adere ligeiramente à superfície superior da prancha de cera. (FREUD, 1925, p. 256.)

Freud se propõe a observar algumas equivalências entre esse equipamento e aquilo que ele elaborou ao longo dos anos anteriores sobre a escrita psíquica. A mais evidente é que, assim como o bloco mágico possui duas folhas sobre a prancha de resina, também o sistema perceptivo possui duas camadas, uma que recebe os estímulos (correspondente ao papel fino do *bloco mágico*) e a outra, que funciona como um escudo protetor contra estímulos (correspondente à folha de celulóide). Sem a folha de celulóide, o papel estaria sujeito ao uso direto do estilete e ficaria totalmente danificado. Assim também, o aparelho psíquico, como acabamos de ver, se for inundado por muitos estímulos sem passar por um filtro, acaba por sofrer danos.

Outra analogia diz respeito ao fato de que, uma vez que se levanta o papel da prancha, ela volta a ficar virgem e pronta para receber novas impressões. Não há nas folhas do bloco retenção daquilo que foi traçado, da mesma maneira como, no sistema perceptivo do aparelho psíquico, não há permanência de traços.

Aquilo que ficará impresso permanentemente está na prancha de resina que recebe uma impressão sobre a outra. Se olharmos com uma luz, é possível observar na resina os sulcos provocados pelo estilete. Dentro da analogia feita, tal prancha corresponde ao sistema inconsciente que, esse sim, retém os traços para sempre.

O uso fazer, neste ponto, outra comparação: a palavra *recalcar* em português é calcar de novo, uma inscrição sobre a outra, como aquela que observamos também nos antigos papéis carbonos, nos quais, uma enormidade de linhas e traços pode ser observada, depois de certo tempo de uso. Assim, o conteúdo recalçado é aquele que está inscrito para sempre, mas em registro outro: uma folha de carbono usada várias vezes não possibilita leitura coerente, mas, se olharmos de perto, talvez, se reconheça uma letra aqui e ali, uma palavra interrompida.

Desse modo, a escrita nela impressa fica longe daquela que encontramos num texto escrito em papel branco, sob a égide da lógica do pensamento consciente, no qual é possível corrigir, apagar, refazer e, no caso do computador, até ligar e desligar.

Mas voltemos ao texto de Freud, no qual ele aponta exatamente os limites da analogia entre o *bloco mágico* e seu sistema, já que, uma vez apagado, o bloco não pode trazer o traço de volta, tal como ocorre com a memória.

Porém, se limite há, Freud se lança na comparação entre o aparecimento e o desaparecimento da escrita no *bloco mágico*, com o “bruxuleio e a extinção da consciência no processo da percepção.” (FREUD, 1925, p. 258).

Nesse ponto, Freud retoma a hipótese segundo a qual, existem sensores no inconsciente que enviam e retiram impulsos periódicos para o sistema perceptivo. Desse modo, diz Freud, as interrupções que são de origem externa no *bloco mágico* (a mão que levanta o papel) são atribuídas “à descontinuidade na corrente de inervação” do sistema perceptual.⁴⁵

⁴⁵ Com *A negativa* (1925), escrito logo em seguida, Freud retificará essa função de estender os sensores para o mundo externo como função não do inconsciente, mas sim, do ego.

Precipitação-gozo

Tenho dois primos músicos, dois irmãos, com os quais nunca tive muito contato. Só fico sabendo deles por vias indiretas.

Certo dia, zapeando aqui e ali meu controle remoto, reconheci, quase desconhecendo, o mais cantante dentre eles. O Guga estava em um programa de televisão, mostrando a gravação de uma música feita e cantada por sua filha de poucos anos de idade. Impossível reproduzir. Era pura brincadeira, batucada com os sons que olhar e ouvidos do pai músico reconheceu e acolheu.

*A menininha, com vestido de criança, estava dentro de uma gravadora fazendo sua lalação, acompanhada do olhar do pai. Aquela deve ter sido um momento e tanto para os dois! Hoje, a menininha cresceu e, talvez, não consiga mais *fabrincar* sons. Talvez sim, talvez não.*

*De qualquer forma, fiquei pensando no ato do pai que pescou aquilo que - no seu absoluto *non sense* - não era endereçado a ninguém e fez um encontro que foi gravado para ser divulgado. Sabe-se lá quantos ouvidos ouviram. Eu ouvi e a distância que separava nosso tênue laço de sangue, enlaçou-nos novamente naquele instante inusitado. Contingências de um controle remoto.*

Ah! Como quero soltar as amarras e chegar, pelo menos perto, do prazer que reconheci naquela criança.

Mas aqui estou eu, tentando, a passos lentos, escrever... uma tese! O meu diário e a tese são dois territórios que não se misturam. A aposta é que podem se margear.

Litoral-gozo-saber-furo-precipitação-gozo.

1.5 A letra, litoral entre o sentido e o gozo

A obra de Lacan passou por modificações e até por rupturas, se compararmos o seu último ensino com tudo o que ele elaborou anteriormente. A concepção de letra não passa incólume à sua virada conceitual, pois ele a separa da dimensão significativa, assinalando que a estrutura simbólica deve ser pensada em sua articulação ao gozo. Dessa forma, me aproximo daquilo que está norteando meu percurso, ou seja, de pensar como o gozo feminino poderia comparecer na escrita.

Ao fazer referência ao gozo e, em especial ao gozo feminino, adianto que tratarei esse tema em capítulo à parte, porém creio ser necessário esclarecer, mesmo que sucintamente, aquilo que se entende por gozo na teoria lacaniana.

Não se trata de tarefa fácil, pois tal noção perpassa toda a obra de Lacan. Miller (2000a) distingue seis paradigmas e, além desses, podemos nomear vários *tipos* de gozo (fálico, do Outro, mais de gozar, gozo do *Um*, Outro gozo) inseridos na obra de Lacan. Em linhas gerais, o gozo é o equivalente da satisfação pulsional postulada por Freud.

Lacan parte da compulsão à repetição e da pulsão de morte freudiana para conceber o conceito de gozo, de maneira que o gozo traz um componente, ao mesmo tempo, de prazer e de sofrimento, pois, assim como observamos no sintoma neurótico, há satisfação pulsional quando o sujeito repete aquilo que, muitas vezes, lhe causa dor.

Entretanto, como destaquei, o conceito de gozo não se define apenas por esse viés. No fim de seu ensino, quando Lacan se refere ao gozo feminino – gozo sexual que ele denomina Outro gozo –, ele o usa como paradigma dos limites do simbólico.

Voltemos ao percurso sobre a escrita, ressaltando um texto fundamental dentro da virada conceitual de Lacan em relação à concepção de letra.

A *Lição sobre Lituraterra* está contida no Seminário 18, *De um discurso que não fosse semblante* ([1971] 2009). Assim, antes de tudo, localizarei aquilo que Lacan quis propor com o título desse seminário. Ele acontece em sequência ao Seminário 17 – *O avesso da Psicanálise* (1969-1970), no qual, ele havia apresentado os seus quatro discursos.⁴⁶

⁴⁶ Os quatro discursos trabalhados nesse seminário são: discurso do mestre, discurso da histérica, discurso universitário e o discurso do analista. Lacan teorizou sua idéia de discurso a partir do que chamou “discurso sem palavras”, ou seja, o que aparece nos discursos são estruturas de linguagem que evidenciam a forma como o sujeito se relaciona com os significantes e com o objeto. Os discursos mantêm relações estáveis com certo número de elementos colocados em determinadas posições. Essas formas de organização discursiva determinarão

No Seminário 18, a proposta é verificar a possibilidade de um discurso que não fosse da ordem do semblante. O semblante, de maneira rápida, pode ser traduzido como *aparência*. Na primeira aula, Lacan diz que “tudo que é discurso só pode dar-se como semblante e, nele, não se edifica nada que não esteja na base do que é chamado significante.” (LACAN, [1971] 2009, p. 15). Ora, o significante, em sua estrutura volátil de caminhar metonimicamente, presta-se a muitas significações. Ele é o “semblante por excelência”.

Assim, se o discurso, como diz Lacan, opera tendo como base o significante, realmente, não haveria discurso que não fosse semblante. Seria, então, o título do seminário mais uma de suas ironias? Em absoluto, partindo daquilo que ele já havia proposto na teoria dos discursos, ele avança para, cada vez mais, evidenciar o impossível “embutido” no discurso que é a marca do real do gozo.

Diz Lacan ([1971] 2009, p. 21):

O discurso do inconsciente é uma emergência, é a emergência de uma certa função significante. O fato de ele haver existido até então como insígnia é justamente a razão de eu o haver situado para vocês no princípio do semblante. Mas as consequências da sua emergência, isso é que deve ser introduzido para que alguma coisa mude – algo que não pode mudar, porque isso não é possível. Ao contrário, é por um discurso centrar-se como impossível, por seu efeito, que ele teria alguma chance de ser um discurso que não fosse semblante.

Ao caminhar na direção do *impossível*, Lacan começa a trabalhar a desproporção sexual, a relação sexual que não se escreve e a introduzir *a mulher* como paradigma dos limites do simbólico.⁴⁷

A partir dessa breve introdução ao seminário, detenho-me com mais detalhes na Lição VII, *Lituraterra*, uma vez que, nela, Lacan trabalha a relação entre os efeitos de significação e o gozo, tratando a letra como *litoral* entre esses dois territórios distintos.

formas de vínculo social, pois é sempre para um *outro* (não necessariamente reduzido a uma pessoa) que se dirige, a partir de certo lugar (*agente*). Essa palavra endereçada ao outro resulta numa *produção* que, por sua vez, tem uma causa mais verdadeira, sua *verdade*, que está colocada abaixo da barra à esquerda, em nome da qual fala o agente (Cf. NUBILE, 2005).

⁴⁷ Essa articulação será concretizada no Seminário XX, *Mais, ainda* ([1972-1973] 1985).

Começamos pela palavra usada como título, na qual Lacan promove, à maneira joyceana,⁴⁸ uma condensação de palavras.

Lituraterra deriva da distinção latina entre *littera* e *litura*. Ele encontra a raiz latina *lino* que dá origem ao termo *litura*, com o sentido de cobertura, mas também de rasura, correção. Dessa raiz, se forma a palavra *liturarius*, indicando o escrito que possui rasuras. Será a partir de *liturarius* que Lacan cunhará o termo *lituraterre*.

Como podemos observar, vários significantes se destacam, e não por acaso, mesmo que tenha dito que estava “pouco se lixando” com a etimologia, deixando-se levar “pelo jogo de palavras com que às vezes se cria o chiste.” (LACAN, [1971]2009, p. 105).

Parece que sua intenção foi trabalhar com o equivoco entre literatura, cuja raiz etimológica se prende a *littera* (letra) e lituraterra. O mesmo tipo de equivoco que fez Joyce ao deslizar de *letter* (carta) para *litter* (lixo) no livro *Our exagmination round his factification for incamination work in progress* (1929). Essa é a segunda vez que Lacan se refere à expressão criada por Joyce⁴⁹ e recorda o episódio da biografia do autor, quando foi coagido a se submeter a uma análise em troca de apoio financeiro.

Lacan comenta que Joyce não ganharia nada com isso, pois, com o seu “*a letter a litter*”, ele já estaria naquilo que de melhor se poderia esperar de uma Psicanálise. Lacan está interessado em discutir os caminhos de uma análise e, no contexto da época, ele questiona a si próprio em relação ao estatuto que a letra sempre teve no seu ensino, ou seja, de estar subordinada ao “campo da fala e à ordem do significante”. A letra é aqui pensada distinta do significante e é o elemento articulador entre a linguagem e aquilo que é gozo, ou seja, estaria entre o simbólico e o real. Como Lacan vai introduzir essa articulação?

Ele se reporta à história da escrita para destacar um elemento que aparece nos “manuais de literatura”. “(...) a literatura não passa de uma acomodação de restos, é uma questão de colocar no escrito aquilo que, de início, primitivamente, seria canto, mito falado, procissão dramática.”, diz Lacan ([1971] 2009, p. 106), ou seja, em determinado momento

⁴⁸ Refiro-me a James Joyce (1882-1941), escritor irlandês que ocupa uma posição fundamental na literatura do século XX, cujas obras, sobretudo, *Ulysses* e *Finnegans Wake*, constituem um marco do romance moderno pela maneira como usou a linguagem. Joyce e sua obra tornaram-se o tema central do *Seminário 23* de Lacan – *O sinthoma* (1975-1976), que discutiremos à frente.

⁴⁹ A primeira vez em que Lacan se refere à expressão *a litter, a letter* foi a propósito do seu comentário sobre *A carta roubada* ([1955]1998) discutido no início deste capítulo. Como vimos no conto de Edgar Allan Poe, a polícia não consegue recuperar a carta roubada dos aposentos da rainha pelo ministro. O que era a carta senão a *letter, a litter*? A homofonia das palavras em inglês serviu para Lacan focalizar a natureza da carta que, para além da sua função de transportar uma mensagem, também possui uma materialidade que permitia ser rasgada, adulterada, ou seja, tratada como lixo.

histórico, aquilo que era veiculado verbalmente – os hinos aos deuses, os cantos, os mitos, as tragédias de forma geral – fora transcrito para a folha de papel.

Segundo Eric Laurent (2003), essa passagem é muito interessante, porque mostra que, se a escrita “foi uma ferramenta que transformou esses textos em instrumento útil”, ela também produziu um efeito de gozo. “O que significou para Péricles recolher os textos de Homero? O que inscreveu esse gesto, senão sua eterna nostalgia por não ser um herói homérico? Haveria sofrido um ligeiro efeito de passividade esse primeiro tirano, ao evocar com nostalgia o tempo em que havia verdadeiros homens?”⁵⁰ (LAURENT, 2003, p. 186).

Como podemos observar, há algo para além da mensagem que a letra veicula. Na verdade, sua veiculação produz como efeito o gozo. Tal temática leva Lacan a retomar o seu texto sobre *A carta roubada* (1955), no ponto em que ele ressaltava o efeito de feminilização promovido por aqueles que estavam de posse da carta.⁵¹

Se, no primeiro texto, Lacan quis destacar a histerização daqueles que a possuíam, porque era por estar escondida que a carta produzia efeitos, em *Lituraterra*, é o aspecto de gozo próprio à letra que ele destaca. O sentido do texto da carta é um enigma para todos aqueles que estão implicados na trama e nenhuma significação dá conta da posição de gozo da rainha. Afinal, o que quer essa mulher? A carta/*lettre* é feita para o gozo e é isso que Lacan pontua de maneira radical alguns anos depois, a partir do texto de Joyce.

Como comenta Laurent (2003), a questão não é contrapor o sentido ao sem-sentido, mas a oposição entre o efeito de significação e o lugar de gozo e esse lugar é indicado pela escrita. Cada escrita produz “inscrição e vestígio de algo que é primário e que ultrapassa todas as significações em jogo. E aquilo que se inscreve em cada oportunidade é esse *acolhimento do gozo na letra*, na escrita.” (LAURENT 2003, p.188, grifo meu). Essa passagem é importante, porque localiza a letra na borda de duas dimensões diferentes: significante e gozo.

Para explicar tal articulação, Lacan usa a metáfora do litoral, distinguindo-o de fronteira, que seria uma marca simbólica entre dois territórios de natureza homogênea, enquanto que, no litoral, está em jogo o encontro entre mundos heterogêneos. Por esse motivo, a imagem do litoral serve ao intuito de Lacan, pois terra e água não se misturam, mas, ao mesmo tempo, se conjugam e pode haver, assim, uma articulação entre elementos distintos.

⁵⁰ Tradução livre desta pesquisadora a partir do texto em espanhol.

⁵¹ Como comenta Laurent (2003, p. 187), o ministro, um homem sem escrúpulos, começa a se converter num dândi, preocupado com sua aparência e com suas atitudes. Até Dupin, o mais astuto dentre eles, ao tirar a carta do ministro, começa a apresentar também traços de dandismo.

Logo após estabelecer essa distinção, Lacan faz referência ao furo no saber que a letra desenha.⁵²

Para Mandil (2003), essa figura indica a impossibilidade de passagem de um campo a outro sem descontinuidade. Recorrendo ao conto da *carta roubada*, o autor lembra que os policiais tinham uma descrição da carta e que, para encontrá-la, teria sido preciso perceber outra vertente da *lettre*, aquela promovida pelo gozo do ministro que a adulterou.

Essa vertente só poderia ser apreendida se os policiais pudessem passar de um saber pré-inscrito (a descrição minuciosa da carta) para a dimensão que a tornava um objeto destacável, transformável. Assim, essa passagem não se faz sem uma descontinuidade no saber articulado, ou seja, sem promover esse furo de que a letra faz borda.

Lembremos que, para compor o termo *lituraterra*, Lacan parte da raiz latina *litura* que designa tanto *cobertura* quanto *rasura*. Assim, se a letra é pensada em termos de *rasura*, trata-se de “rasura de traço algum que lhe seja anterior.” (LACAN, [1971] 2009, p. 113).

Como entender esse jogo de palavras? A idéia de *rasura* nos remete àquilo que Freud desenvolveu em *Uma nota sobre o bloco mágico* (1925), que vimos no item anterior. Se Lacan se opõe à idéia de Freud contida nesse texto, fato é que, como esclarece Laurent (2003), Lacan está, na verdade, discordando de Derrida, que fala de uma impressão primeira, fora do sentido, que o simbólico tenta capturar sem nunca conseguir absorver.

Voltando-se contra aquilo que defendia anteriormente, Lacan rejeita a idéia de uma impressão primeira ou, dito de outra forma, faz objeção à tese de que a letra seria a inscrição primordial e vai em busca de algo que dê conta da dimensão da letra como litoral entre a ordem simbólica e um real que está além.

Se Lacan discorda da metáfora freudiana do *bloco mágico*, ele lança mão de outra metáfora, ao falar daquilo que lhe ocorreu quando voltava de avião de sua visita ao Japão e sobrevoava a planície siberiana com seus sulcos e cursos d’água:

E foi assim que me apareceu, irresistivelmente, numa circunstância a ser guardada na memória, isto é, entre as nuvens, o escoamento das águas, único traço a aparecer, por operar ali ainda mais do que indicando o relevo nessa latitude, naquilo que é chamado planície siberiana (...). O que se revela por minha visão do escoamento, no que nele a *rasura* predomina, é que, ao se produzir por entre as nuvens, ela se conjuga com sua fonte, pois é

⁵² “Não é a letra propriamente litoral? A borda do furo, no saber que a Psicanálise designa, justamente ao abordá-lo, não é isso que a letra desenha?” (LACAN, [1971] 2009, p.109).

justamente nas nuvens que Aristófanes me conclama a descobrir o que acontece com o significante, ou seja, o semblante por excelência, se é de sua ruptura que chove esse efeito em que se precipita o que era matéria em suspensão. (LACAN, [1971] 2009, p. 113-4).

Quando Lacan comenta que *as nuvens* de Aristófanes o remeteram àquilo que acontece com o significante, ele está fazendo referência à peça *As nuvens*, apresentada no festival das Grandes Dionísias, no ano de 423 a.C.⁵³ A peça é uma crítica aos sofistas, que pretendem controlar algo tão plástico e escorregadio quanto a palavra.

Assim, Lacan usa a lembrança dessa peça para mostrar a natureza mesma do significante e aquilo que ocorre com a sua ruptura.

Segundo Rubião (2006, p. 262-3), a peça de Aristófanes mostra a ambiguidade que as nuvens possuem: elas representam ao mesmo tempo a “discrição e a leveza dos vapores” e também “a violência dos sopros, sob a forma de raios e trovoadas que se rompem em temíveis tempestades.”

As nuvens se transformam constantemente, não possuem forma capturável, porém “esse eterno transformar-se é passível de ruptura, estrondo, imprevisibilidade.” E a oscilação que elas representam entre “o peso e a leveza, a fúria e a sutileza, a materialidade física e a imaterialidade etérea” pode ser relacionada com a dicotomia do par significante-gozo presente no texto *Lituraterra*. Assim, as nuvens da peça de Aristófanes servem para demonstrar não só que o significante é um semblante, mas também, os efeitos de gozo, quando o semblante se rompe.

Para Mandil (2003, p. 52), há tanto continuidade quanto descontinuidade entre os elementos presentes na parábola do avião. Temos, de um lado, “as nuvens plainando no céu e, de outro, os riachos que parecem sulcar a planície siberiana.” Essa é uma dicotomia que pode mostrar certa continuidade, porque, se nuvens e riachos não são a mesma coisa, algo deles se conjuga, pois os riachos são abastecidos pelas chuvas. Mas, de qualquer forma, há o elemento de descontinuidade entre os dois, que é representado pela precipitação.

⁵³ Na peça de Aristófanes, o herói Strepsíades, um velho fazendeiro, está às voltas com as dívidas contraídas pelo filho. Decidido a encontrar a solução para seus problemas, ele procura Sócrates, que presidia a escola dos sofistas que, como se sabe, é a “arte de fazer a pior causa parecer melhor” por meio do uso das palavras. Sócrates e seus discípulos não veneram os deuses olímpicos, mas as nuvens, representada na peça por um coro de mulheres. O velho acaba por enviar o filho Fidípides em seu lugar e com os ensinamentos que o filho lhe passa daquilo que aprendeu com os sofistas, ele consegue livrar-se dos credores. Porém há uma reviravolta no fim da peça: os mesmos ensinamentos que serviram para livrar o pai das dívidas servem também de argumento para espancá-lo. Revoltado, Strepsíades decide atear fogo no local onde o filho frequentou as aulas. (Cf. RUBIÃO, 2006).

Temos então, de um lado, o simbólico e suas diversas formações e, do outro lado, o gozo que escoar e cava a terra.

Aqui, talvez se deva fazer um remarque. Como vimos nos seminários anteriores de Lacan, a letra estava embutida na dimensão significante e, agora, com a metáfora das nuvens, os territórios se separam. As nuvens representam a rede significante; sua ruptura acarreta a emissão de uma matéria que é o gozo, produto dessa ruptura; e a chuva é o efeito da ruptura, que escreve as letras e sulca a terra. Assim, é da ruptura do sistema significante que a letra, como efeito, emerge e marca a terra.

Esses sulcos produzidos pelo escoamento da água constituem a imagem da escrita. Mas é uma escrita como traço “que opera sem indicar”, ou seja, opera sem significar. Lembremos que Lacan está olhando do alto do avião o deserto da Sibéria, uma planície sem montanhas, mas com águas, um lugar sem vestígios humanos, nenhum produto, nada que indique alguma coisa. Desse modo, a paisagem lhe sugere a escrita daquilo que não é signo como indicador de algo preexistente, tampouco é um conjunto de sombras imaginárias produzidas pela oposição do rio e da montanha, mas sim, um puro traço que não engana (LAURENT, 2003).

A escrita, dentro dessa perspectiva, é aquilo que pode funcionar como receptáculo capaz de ser preenchido pelo gozo que se desprende em toda ruptura do semblante. Lacan ([1971] 2009, p.118) se refere a isso quando diz que “nada é mais distinto do vazio escavado pela escrita que o semblante, na medida em que, para começar, ela é o primeiro de meus *godês* a estar sempre pronto a dar acolhida ao gozo, ou pelo menos, a invocá-lo com seu artifício.”

A partir dessas diretrizes, podemos retornar à pergunta que dá título ao seminário: haveria um discurso que não fosse da ordem do semblante? Todo esforço de Lacan é destinado a saber em que condições um discurso poderia tocar o gozo e seu litoral, a partir do significante. De maneira desordenada, Lacan se refere à Ciência e à Psicanálise, à literatura de vanguarda e ao sujeito japonês, nos quais de alguma forma, o litoral está presente.

O *discurso da ciência*, cuja pretensão é apreender o real sem sintoma e *matematizável*, como diz Laurent (2003, p.197), acaba por produzir restos que se convertem nos lixos que poluem, cada vez mais, o planeta. Se Lacan se refere novamente ao lixo, assim como fez com a carta (a letra/*la lettre*), penso que é porque, nesse momento do seu ensino – quando está preocupado com as articulações entre o simbólico e o real –, esse último é

concebido como resíduo, dejetos expelidos dos domínios do simbólico.⁵⁴ Dessa forma, o litoral do discurso da ciência é o resto produzido por seu lixo e acaba por nortear nossa vinculação com ela.

Do lado oposto da ciência, a literatura de vanguarda escancara o gozo, uma vez que ela trabalha com o *sem sentido*, com o inútil, com aquilo que é desarticulado e que pode produzir desassossego. Portanto, a pretensão de fazer um discurso que não seja da ordem do semblante estaria no cerne desse tipo de literatura.

Ora, como sabemos, o discurso é uma forma de vínculo social e fazer literatura (para ser lida) a partir do *sem sentido* tem propósito numa época (início dos anos setentas), quando havia grupos que lideravam “uma literatura que buscava estabelecer uma comunidade de leitores no fora do sentido, que se transmitia através de certos canais.”⁵⁵ (LAURENT, 2003, p. 198).

De qualquer forma, Lacan questiona esse tipo de literatura que “é fato de litoral e, portanto, não se sustenta no semblante, mas nem por isso prova nada, a não ser para mostrar a quebra que somente um discurso pode produzir.” (LACAN [1971] 2009, p. 116).

Em outras palavras, o fato de ela ser feita de litoral e, portanto, não se sustentar no semblante, não faz dessa literatura um discurso: ela apenas escancara a fratura dele. A busca de Lacan pela articulação entre real e simbólico traz ainda como pano de fundo a teoria dos discursos. Creio que, alguns anos mais tarde, quando trabalha a obra de Joyce, no Seminário *O sinthoma* (1975-1976), Lacan parte de outros pressupostos, de maneira que a obra literária, dita de vanguarda, adquire um novo estatuto.

1.5.1 O fascínio pela escrita do oriente

O texto *Lituraterra* foi feito sob o impacto do Japão, de maneira que, ao olhar as planícies da Sibéria pela janela do avião, a escrita oriental o direcionou à interpretação dada

⁵⁴ Podemos entender esse lixo como *objeto a*, no sentido de *mais-de-gozar*, um dos elementos dos discursos que Lacan trabalhou no seminário do ano anterior. O *mais-de-gozar* corresponde à lógica, na qual a operação significante, ao mesmo tempo em que introduz uma perda de gozo, produz um *a mais excedente*, um desperdício produzido pelo significante.

⁵⁵ Laurent faz referência a comunidades, como os surrealistas, Colégio de Filosofia, *Acéphale*, la NRF, *Les temps modernes*, *Tel Quel* etc.

àquela paisagem. “Lacan lê a Sibéria como uma caligrafia, puro traço que opera no deserto, sem indicar, sem significar.” (LAURENT, 2003, p. 191).

Como interpretar essa observação acerca da relação de Lacan com a escrita oriental?

Tivemos ocasião de comentar anteriormente a posição de Fevrier sobre a evolução da história da escrita.⁵⁶ Destaca-se daquelas observações que há uma tradição ocidental e outra oriental: da primeira, resultou a escrita fonética e, da segunda, os ideogramas.

Os ideogramas chineses são provenientes de uma prática de adivinhação segundo a qual, ao colocar fogo no casco da tartaruga ou de um osso, o adivinho interpretava as linhas de rachadura. Trata-se já de escrita sobre um suporte rígido, sendo os mais remotos textos que conhecemos.

A escrita possuía o privilégio de ser intermediária da palavra dos deuses. Mesmo que essa relação com o divino também tenha existido em outras escritas, o ideograma manteve o elemento mítico em sua essência. Como observa Rego (2006), com ele, imagens são engendradas e os talismãs, criados até hoje.

O sistema ideográfico é feito a partir de traços que não dependem do som, portanto, aqui mais do que nunca, observamos a distância entre a oralidade e a escrita. Distância essa que não existe na tradição da escrita ocidental, pois a fonetização da letra criou uma forte relação entre significante e significado.⁵⁷

O ideograma, desde sua origem, não se prestou a ser suporte da língua; ele supõe o *gesto* daquele que a pratica. Em um ensaio, Haroldo de Campos cita como François Cheng⁵⁸ define os ideogramas:

Mais do que simples suportes de sons, os ideogramas se impõem com todo o peso de sua presença física. Signos-presença, e não, signos-utensílio, eles chamam atenção por sua força emblemática e pelo ritmo gestual que comportam. Em virtude de sua escrita, os chineses têm a impressão de apreender o universo através dos traços essenciais, cujas combinações revelariam as leis dinâmicas da transformação. Não é por acaso que, na

⁵⁶ Ver item 1.3.1 Lacan e a história da escrita.

⁵⁷ Lembremos que foi a partir desse paradigma que Lacan fez sua releitura do inconsciente freudiano, época em que o simbólico tinha primazia no seu ensino. Agora, com a introdução cada vez mais patente do elemento gozo, a prática da letra, assim como é pensada dentro da tradição oriental, adquire maior ressonância.

⁵⁸ François Cheng nasceu na China em 1929, mas vive na França desde 1969, tendo se tornado um acadêmico francês, escritor de numerosas obras e responsável pela tradução de poetas franceses para o chinês, assim como da poesia chinesa para o francês. Ele e Lacan desenvolveram um diálogo durante algum tempo, no qual o psicanalista o interrogou acerca do pensamento chinês a partir de alguns textos.

China, a caligrafia, que exalta a beleza visual dos caracteres, tornou-se uma arte maior. (CHENG, 1975, in: CAMPOS, 1977, p. 50)

Assim, se a escrita é para Lacan puro traço, há aí uma relação direta com a tradição milenar da escrita oriental.

Segundo Shin Tao, artista e teórico chinês que viveu no século XVII, a pintura se faz a partir de um *traço único* – que é produto do casamento entre a pintura e a letra – com o uso de tinta e pincel. A partir desse pressuposto, a caligrafia seria a conjunção do universal do significante com a materialidade singular do gozo do artista, que inscreve o traço com o seu *ato*. Como podemos constatar, caligrafia e pintura são uma arte de vida, na qual o gozo do sujeito está implicado.

Laurent (2003) esclarece que, diferentemente da pintura ocidental que descreve o mundo, a pintura chinesa é um traço de pincel que pretende ordenar o caos interno. Ele compara o gesto do pintor chinês com o *fort-da* descrito por Freud. E, se, na experiência freudiana, ao brincar com o carretel, a criança aplaca sua angústia diante da ausência da mãe verbalizando *fort-da* (que podemos transpor para o português como *vai-vem*), há que se notar que não é apenas a oposição fonemática que conta, mas *o ato* da criança que, ao *fazer* ir e vir o carretel, ordena o seu caos interno.

Esse aspecto é ressaltado por Miller em um texto da coletânea *Lacan et la chose japonaise* (1988). Para ele, a letra fonética no discurso ocidental, ou como é usada na ciência, demite o gozo. Se o significante representa o sujeito para outro significante, a letra, assim como Lacan a pensa a partir de *Lituraterra*, é fruto da ruptura do *semblant* (sistema simbólico). Essa constatação significa que tal ruptura traz como efeito o gozo. Ora, como acabamos de ver, no discurso oriental, a letra não demite o gozo, pois são práticas, nas quais o sujeito se revela, como assinala Rego (2006).

Assim, da arte chinesa, há que se destacar a singularidade tanto do traço do pintor quanto do calígrafo, de onde se deduz um litoral entre o efeito de sentido e o lugar de gozo. Mais uma vez, a arte e o artista precedem aquilo que a Psicanálise se esmera em compreender.

Vai...

Está difícil de me separar de Freud e Lacan, mas há um mar que quero percorrer e...“navegar é preciso”.

Uma tese precisa ser precisa. Que armadilha, que armadura. Este é um percurso necessário de se fazer. Debruçar-me na teoria, saber o que os pais pensaram e, depois, prosssssseguir. Valer-me deles para, só no depois, acrescentar, quem sabe, uma gota de algo meu, subversivamente falando.

Mas, por enquanto, sou uma criança que passsssseia, segurando a mão do pai. Meu ato de rebeldia está sendo meu território de letras. Aqui, faço um discurso à parte, só meu: meus pensamentos, minhas inquietações e até, em alguns momentos, minha gramática.

Acolá, invoco os pais. Eles são simbólicos e me dão balizas importantes. Chatas, mas importantes. Me dê a mão, me carregue, me guie, me sustente. E pago o preço da sujeição.

Mas houve um tempo em que eu não sabia segurar a mão. Chegava até mim uma grande mão, bem maior que a minha e apagava, reescrevia, ignorava aquilo que eu imaginava.

As minhas letras colocadas no papel não estavam dentro “dos conformes”. Não estavam, não estavam, não estavam. Borracha, risco, tudo diferente de mim.

Aí, chegou a época em que eu não conseguia escrever uma linha sem olhar para a mão grande. A vida me salvou, a vida tão tortuosa, nada precisa (de precisão) e aqui estou eu, invocando os mestres, naquilo que eles me inquietam, porque me abrem a brecha do desejo de seguir em frente. Não sei, não entendo, então busco e, ao buscar, na solidão do meu caminho, vou cosendo letras, lê trás, êta, êta, sssss, sssssss.

Gosto da canção das letrinhas que passeiam pela minha cabeça. Quero chegar a elas. Tudo é uma questão de conseguir andar na bicicleta desequilibrada do saber. Vai, pode ir, vou largar a mão, continue pedalando, vai, vai...

Capítulo 2 – O feminino que não se escreve... se finge

*Se me contemplo tantas me vejo,
que não me entendo
quem sou, no tempo do pensamento.*
Cecília Meireles

Até aqui, fizemos um percurso, ainda que parcial, da trajetória de Freud e Lacan, no qual a escrita comparece sob diferentes aspectos, quais sejam como texto, letra, traço, trilha, inscrição ou na inserção do gozo que faz da letra seu litoral.

Paralelamente, também destacamos como esses dois psicanalistas lançaram mão da literatura,⁵⁹ da história da escrita e, mesmo, da estrutura da escrita oriental como instrumental da teoria que estavam trabalhando. Em outras palavras, embora a escrita em Psicanálise deva ser pensada no contexto de sua especificidade, ela possui vínculos fecundos com a estrutura da escrita visível.

Escrita e escritos se entrelaçam na trama psicanalítica. Em relação à literatura propriamente dita, podemos questionar o alcance que ela adquiriu para Lacan, sobretudo, depois de *Lituraterra* (1971), que vimos no capítulo anterior.

Se, lá, ele se refere à letra como litoral, a metáfora também se aplica ao próprio texto, pois eu o considero um divisor de águas no engajamento de Lacan com as obras literárias. A sua relação com a linguagem literária parte de um ponto de vista estruturalista do simbólico – baseado na lógica do significante – e caminha cada vez mais para ser apreendida a partir daquilo que ela evidencia enquanto furo.

A esse propósito, Laia (2001), em sua tese publicada a respeito de Joyce e a loucura, trabalha o escrito com referência à superfície topológica do toro, que é assimilável a uma câmara de ar, na qual, além de um espaço interno fechado e vazio – como uma bóia que tem o espaço cheio de ar –, há um furo central, vazio e exterior.

⁵⁹ De forma alguma, quis rastrear todas as referências literárias na obra de Freud e Lacan. Do mestre, há inúmeras citações, como o *Hamlet* de Shakespeare, *Os banhos de Lucca*, de Heine, a peça de Sófocles, *Édipo Rei*, dentre outros. Lacan, na trilha de Freud, explora obras literárias de escritores, como Shakespeare, Gide, Claudel, Sade, Molière, Racine, G. Genet, M. Duras e Joyce. A respeito desse último, irei trabalhar de maneira mais aprofundada no próximo capítulo.

Há, diz o autor, em certos escritos, sobretudo naqueles que vão aparecer nas últimas décadas do século XIX, uma tendência de se virar de dentro para fora, produzindo uma torção que coloca em evidência o furo.

Citando Mallarmé, que representa essa tendência na literatura, Laia (2001) remarca que tais escritos afastam-se da função representativa que ainda se atribui à linguagem. Assim, diferentemente do tempo das “artes poéticas”, quando havia preocupação com o encadeamento das palavras, com significados e significações, nesses textos mais contemporâneos, a linguagem é convocada como presença literal de uma ausência e o escrito busca um furo por onde o sentido do sentido foge.

Assim, o ato de escrever não se propõe a escamotear o quanto a palavra não se adapta exatamente às coisas. Há um vazio que é vazio de palavra, mas também, vazio inabordável sem a palavra, comenta Laia. E uma série de autores vai nos esclarecer com suas criações que “aproximar de uma obra é querer abordar a ausência que é o seu centro.” (PRÉLI, 1977, *apud* LAIA, 2001, p. 47).

Estamos falando de furos, bordas, percursos e literatura para entrar na articulação entre o feminino e a escrita. Como vimos, a letra é, por definição, esvaziada de sentido e, além disso, ela acolhe o gozo quando os semblantes do simbólico caem. Certo tipo de literatura também vai em direção a esse ponto. E o feminino? Como ele é concebido para a Psicanálise de maneira a me permitir fazer a articulação com a escrita?

Não resta dúvida de que se faz necessária uma retomada da abordagem psicanalítica do feminino para que, no próximo capítulo, possamos entrar na articulação que proponho.

2.1 A sexualidade desnaturalizada

Falar de feminino ou masculino ultrapassa, e muito, o sexo biológico, pois para nossa espécie “não há um saber que diga respeito à sexualidade, ou seja, não há neste nível o que chamamos de instinto que leva um parceiro a outro de forma invariável e típica dentro da sua espécie.” (MILLER, 2000b, p. 154).

Esse foi o escândalo que Freud ousou apontar em 1905, em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, quando não só constatou que as mesmas tendências que regem a vida

sexual dos perversos também estavam presentes na fantasia dos neuróticos, como também afirmou que as crianças possuem sexualidade.

A partir daí, ele advoga que a sexualidade humana não está instalada de saída, pois passa por uma série de estágios. Mais tarde, ele redimensiona a idéia das fases, destacando que há uma sobreposição de elementos das diferentes etapas, de maneira que, na sexualidade adulta, haveria vestígios de todas as fases precedentes.⁶⁰

Em *Esboço de Psicanálise* (1938, p. 177), Freud resume, em três pontos, aquilo que postulou sobre a sexualidade humana:

1. A vida sexual não começa apenas na puberdade, mas inicia-se com manifestações claras logo no nascimento.
2. É necessário fazer uma distinção nítida entre os conceitos de “sexual” e genital. O primeiro é o conceito mais amplo e inclui muitas atividades que nada têm a ver com os órgãos genitais.
3. A vida sexual inclui a função de obter prazer das zonas do corpo, função que, subsequentemente, é colocada a serviço da reprodução. As duas funções, muitas vezes, falham em coincidir completamente.

Nesse valioso resumo, Freud refuta a paridade do genital com o sexual e separa a sexualidade da finalidade de procriação, mostrando que a atração entre os sexos envolve elementos muito além do que uma suposta resposta instintiva.

Assumir uma identidade sexual também está longe de ser evidente, uma vez que o sujeito humano questiona, duvida e até mesmo recusa o sexo do seu corpo. Que obsessivo não se pergunta se é suficientemente homem para encarar o que deseja? Que histérica não questiona aquilo que a lógica fálica desconhece, ou seja, a existência da mulher como tal? E o que dizer dos casos de transexualismo, nos quais o sujeito rejeita o real do seu corpo chegando, muitas vezes, à intervenção cirúrgica?

Freud e Lacan trilharam um longo percurso teórico para tentar dar conta daquilo que seria o complexo processo de se tornar homem ou mulher, não sem fazer voltas sinuosas para encarar o “continente negro” do feminino.

⁶⁰ Como sabemos, as fases são: oral, anal e fálica, nas quais, respectivamente, boca, ânus e pênis são investidos libidinalmente e se constituem em zonas erógenas. Para Freud, a organização completa se conclui na puberdade, naquilo que ele nomeou de fase genital, quando “algumas catexias libidinais primitivas são retidas, outras são incorporadas à função sexual como atos auxiliares, preparatórios, cuja satisfação produz o que é conhecido como pré-prazer, e outros impulsos são excluídos da organização e são ou suprimidos inteiramente ou empregados no ego de outra maneira (...)” (FREUD, 1938, p. 180).

Embora os textos iniciais de Freud hesitassem entre uma base biológica e psíquica, ele já pontuava que a diferença sexual não era algo a ser apreendido apenas pela observação exterior ou interior do corpo biológico.

Em *Teorias sexuais infantis* (1908), ele remarca o quanto a percepção vai ser influenciada pelo sistema de crenças que a criança possui diante da visão dos genitais de uma menina.⁶¹

No texto *Algumas consequências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos*, de 1925, chama a atenção o título do artigo que evidencia a dessimetria entre o psíquico e o anatômico, posto que aquilo que é perceptível na anatomia não se inscreve da mesma forma no psíquico, ou seja, a castração. Isso significa que à partição masculino/feminino, o saber inconsciente prefere a oposição castrado e não castrado.⁶²

Lacan parte do pensamento freudiano, insistindo que, embora a anatomia tenha consequências psíquicas no sujeito, ela não é suficiente para inscrever o sexo no inconsciente. Ele assim comenta no Seminário 11 (1964, p. 194):

No psiquismo, não há nada pelo que o sujeito pudesse se situar como ser macho ou ser fêmea. Disso o sujeito, em seu psiquismo, só situa equivalentes – atividade e passividade, que estão longe de representá-lo de maneira exaustiva (...) as vias do que se deve fazer como homem ou como mulher são inteiramente abandonadas ao drama, ao roteiro que se coloca no campo do Outro – o que é propriamente o Édipo (...) o que se deve fazer, como homem ou como mulher, o ser humano tem sempre que aprender, peça por peça, do Outro.

Como podemos constatar, no humano a sexualidade não tem nada de natural, uma vez que, ao entrar na linguagem, fenômeno antinatural por excelência, o ser falante provoca uma ruptura irremediável. O simbólico o divide e seus órgãos são utilizados como material significante. Embora, nessa elaboração, fique claro que a linguagem desnaturaliza o sexo, não há como não levar em conta o corpo do sujeito, posto que a máquina da linguagem passa por uma diferença que é corporal.

⁶¹ “As palavras de um menino pequeno quando vê os genitais de sua irmãzinha demonstram que o seu preconceito já foi suficientemente forte para falsear a percepção (...) o dela é muito pequeno, mas vai aumentar quando ela crescer.” (FREUD, 1908, p. 196).

⁶² Iremos retomar esse ponto, mas, em linhas gerais, lembremos que, quando o menino está diante do órgão sexual feminino da mãe, o que ele vê não é o órgão dela, mas a falta de pênis que ele concebe como resultado de uma castração.

De qualquer forma, a elaboração do mito do Édipo e do complexo de castração é a resposta dada por Freud para explicar a insurgência da identificação sexual no humano. A passagem por esse processo possibilita que meninos e meninas se identifiquem com os ideais do homem e da mulher, mesmo que, em relação a essa última, o percurso seja bem mais tortuoso.

Lacan vai fazer uma releitura do Édipo freudiano pela via daquilo que desenvolveu sobre a metáfora paterna. Nos anos setentas, com a tábua da sexuação (Seminário XX, *Mais, ainda*), ele introduz importantes avanços, sobretudo, em relação ao feminino. E será nessa época que ele formulará as diferenças entre um e outro sexo a partir da relação do sujeito com o gozo e a sujeição à castração. Será também nesse momento que ele esclarecerá que o sexo é uma questão de *posição*, de maneira que é possível encontrar sujeitos com o sexo biológico masculino numa posição feminina e vice-versa.

Apenas a título de esclarecimento, a posição sexuada não é o mesmo que falar em gênero.⁶³ Não é possível descartar tal noção, entendida como os efeitos no sujeito do discurso social acerca das diferenças biológicas, mas, em Psicanálise, esse é apenas um dos momentos dentro do processo de “assunção da sexuação”, ou seja, da implicação subjetiva do sexo (BRODSKY, 2003).

Morel (1996a) resume com bastante precisão os três tempos da sexuação: o primeiro tempo é aquele da diferença anatômica natural assinalada desde o momento do nascimento ou até mesmo antes dele pelas técnicas modernas de ecografia.

O segundo tempo é aquele do discurso sexual, ou seja, submersa no discurso do Outro, a criança é nomeada menino ou menina e essa distinção já traz a marca de critérios fálcos, pois menino não é só o portador de um pênis, mas também, capaz de virilidade, de ser homem. Ser menina traz consigo a marca da privação, da falta, mas também, da feminilidade, da beleza e de enigma perpétuo. Assim, o discurso sexual faz do falo um significante.

O terceiro tempo é o da sexuação. Diante da existência de uma única função para os dois sexos (função fálca), há duas maneiras de se inscrever nesta função a que correspondem

⁶³ “O termo gênero começou a ser utilizado nos anos 1950 por psicólogos e biólogos norte-americanos que estudavam indivíduos hermafroditas, para designar as dimensões socialmente construídas dessas identidades, ao perceber que, independentemente do sexo predominante na constituição física dessas pessoas, elas tendiam a agir de acordo com o sexo que socialmente lhes havia sido atribuído e de acordo com o qual haviam sido educadas (...). A segunda definição de gênero, mais recente, não o opõe a sexo, mas inclui a percepção a respeito do que seja sexo dentro de um conceito socialmente elaborado de gênero (...). Assim, gênero tem sido cada vez mais usado para referir-se a toda construção social relacionada à distinção masculino/feminino, incluindo aquelas construções que separam os corpos em machos e fêmeas.” (CARVALHO, 2002, p. 98)

dois modos diferentes de gozo. Na relação com o outro sexo, ou eu sou tomado por inteiro na função fálica, logo sou homem, ou então, na relação com o outro sexo, eu sou não-toda inscrita na função fálica. Logo, sou uma mulher.

Adianto que será essa última a vertente que norteará a articulação com a escrita. Assim, embora o sexo biológico não possa ser dispensado, quando se trabalha com a sexualidade do ponto de vista psicanalítico, o que me interessa é a posição sexuada dentro daquilo que Lacan trabalha nos anos setentas.

Feita essa ressalva, é preciso também esclarecer que, no presente capítulo, optei por retomar as idéias de Freud e Lacan acerca do feminino desde as suas primeiras elaborações, para marcar, assim como foi feito em relação à escrita, o percurso teórico de ambos. No capítulo seguinte, me debruçarei na virada conceitual que dará Lacan, de onde penso ser possível abordar o feminino/masculino, não apenas em relação à sexualidade assumida de um sujeito, mas também, a partir de uma perspectiva ampliada do conceito.

Desde Freud, o feminino está relacionado com um furo, ou seja, para o mestre, não há uma representação psíquica do feminino no inconsciente. Avançando décadas de percurso teórico, quando Lacan faz as formulações acerca do feminino no Seminário XX, *Mais, ainda* (1973-1974), ele está interessado em marcar a existência *no humano* de um furo no campo do simbólico, ou seja, quando ele designa, na sua famosa tábua da sexuação, que o gozo feminino aponta para S (A barrado), esse é o paradigma daquilo que o simbólico não recobre e de onde um excesso vaza.

Como podemos observar neste breve comentário, que será detalhado a seu tempo, tal carência no simbólico é algo que concerne a todos nós, independentemente de sexo. Então, uma primeira pergunta logo se impõe: por que o *feminino* está relacionado com esse algo que diz respeito a qualquer sujeito?

Creio que, a esse respeito, não é possível responder senão fazendo um recuo histórico. Tal a razão pela qual procedo à recuperação das construções de Freud e Lacan sobre o feminino que trazem a marca de muitos elementos arraigados ao discurso antropológico acerca da mulher.

2.2 A montagem do cenário

Não é possível separar o que Freud desenvolveu sobre o feminino sem localizar o momento histórico em que o pai da Psicanálise desenvolveu suas teorias.

Como sabemos, a mulher esteve sempre, desde a Antiguidade Clássica, relacionada com imagens contrastantes: ora da imperfeição, ora da divinização, ora figura perigosa, ora figura exaltada, ora coberta por um manto celestial, ora encarnação do diabo e da tentação da carne.

Para Lipovetsky (2000), se estamos hoje na era da *Terceira mulher*, título do seu livro, tal status da mulher contemporânea traz resquícios, mais ou menos evidentes, das outras duas figuras anteriores.

O amor cortês, desenvolvido a partir do século XII, criou o culto da mulher amada, aquela que, por sua beleza e natureza, estaria próxima da divindade. Tal é a figura da mulher idealizada que, por ocupar esse lugar, torna-se inatingível. A musa inspiradora é, por definição, a mulher morta e fora da possibilidade de se tornar real, de tal maneira que, se ela vier a se apresentar como uma pessoa de carne e osso, o fascínio desmorona.

Sabemos que o desejo supõe uma falta, daí a razão de ela ter que ficar longe da realização do encontro, pois dessa maneira, o poeta poderá transformá-la em musa de seus versos e prosas. O amor cortês, como culto à Dama, não deixa de ser uma forma de driblar – com muita elegância, é preciso dizer – o encontro sempre traumático com o real do sexo. Falar de amor, escrever o amor é uma via de fazer existir um encontro – feito de palavras – onde a relação não existe.

A outra figura de mulher proposta por Lipovetsky (2000) é, ao contrário da primeira, aquela que ocupa a posição de objeto depreciado em relação ao masculino, sendo que a única função que escapa da desvalorização que lhe é imputada é a maternidade.

Porém, desprezada ou depreciada, isso não significa que não fosse temida. Há mitos selvagens que remontam ao Gênesis, que atribuem um elemento obscuro e diabólico à mulher. Seus encantos e astúcias, associados às potências do mal e do caos, agridem a ordem social, de maneira que, seja pela morte na fogueira, seja pelo confinamento doméstico, a civilização tentou conter o desmesurado da força pulsional que a mulher representa.

Laqueur (2001) aponta que tal representação da desvalorização do feminino tem lastros antigos. Com base em amplo material histórico, o autor demonstra que foi apenas no fim do século XVIII e início do século XIX que um discurso sobre a diferença sexual foi construído. Até então, os sexos eram concebidos a partir de um modelo único, o masculino, tido como perfeito.⁶⁴

Tal paradigma começa a ser desconstruído, devido principalmente à formulação de direitos proclamada pela Revolução Francesa, pois a premissa de “Liberdade, Igualdade e Fraternidade” entre os cidadãos não condizia com uma hierarquia entre os sexos. Mas a paridade dos direitos acabou não ocorrendo, pois se a moderna democracia transformou os fundamentos do poder patriarcal, o poder masculino manteve-se inalterado, pelo menos o poder do pai de família.

De fato, há autores, não sem algumas diferenças, que discutem tal transformação do poder patriarcal.

Segundo Roudinesco (2003), na monarquia, a figura do rei condensava carne e espírito, natureza e *cogito*, ao distinguir no soberano um corpo perecível e um corpo político eterno, uma vez que a coroa passava de geração a geração. Essa concepção levou à sacralização do pai, encarnação de Deus na terra e também do próprio Estado, já que, mesmo com a morte da pessoa do soberano, seu reinado continuaria por intermédio de seu sucessor de sangue.

Em 1757, às portas da Revolução Francesa, o rei Luís XV é ferido pelo humilde camponês, François Robert. Não foi nenhum golpe letal, ele queria apenas tocar o rei com a lâmina de seu canivete. Roudinesco comenta que, no entanto, nesse caso paradigmático, tal ato falho foi pior para a realeza do que um assassinato bem-sucedido.

Consta que Luis XV mergulhou na melancolia: “a ferida é mais grave do que os senhores pensam, pois atinge o coração e, se o corpo vai bem, isto vai mal.”, queixou-se o rei apontando para sua cabeça. Anos depois, sua cabeça seria realmente decepada.

⁶⁴ Para Aristóteles a geração de uma criança partia da distribuição entre homens e mulheres, sendo que a essas caberia a causa material – inferior na hierarquia aristotélica – e ao homem, a cauda formal. Galeno, outro pensador da Antiguidade, introduz a teoria dos humores, segundo a qual seria a presença do humor quente que produziria o sexo masculino e a sua ausência produziria o sexo feminino. A genitália masculina com sua protuberância demonstraria a presença de tal humor, sendo que a genitália feminina, localizada no interior do corpo, seria decorrente da subalternidade do humor quente no corpo das mulheres. Em tais teorias já se observam representações da obscuridade, passividade e recepção como sendo próprias à natureza feminina.

Após a Revolução, o que se passou foi um misto de tendências, como mostra Regina Néri (2005). Mesmo que a autora dê especial ênfase à insurgência do feminino, ela não deixa de remarcar a presença e a alternância de uma dualidade de perspectivas filosóficas e estéticas no longo período da história que é a modernidade.

Naquele período, comenta a autora...

[...] destacados filósofos e artistas do romantismo alemão, da filosofia nietzschiana e da modernidade vienense (*de que Freud participa*), colocam o feminino como figura emblemática de seus respectivos projetos éticos e estéticos que questionam a aspiração à verdade universal do pensamento metafísico e do iluminismo. (...) Por outro lado, ilustres representantes do pensamento metafísico e iluminista – de Aristóteles a Rousseau, passando por Fichte, Kant e Hegel –, em sua aposta na supremacia da razão sobre o mundo sensível, colocam o masculino como figura paradigmática da racionalidade e da cultura. (NERI, 2005, p. 88, grifos meus).

Assim, se a modernidade iniciou o declínio do poder patriarcal, em certo sentido, ela não deixou de fomentar também a nostalgia de sua potência. Para tanto, forjou-se um novo discurso, por meio do qual, homens e mulheres teriam finalidades sociais diferentes, em consequência de suas naturezas biológicas.

Se o poder do pai de família ficou enfraquecido, a família acabou se constituindo no resíduo da origem antiga na crença da religião e do poder patriarcal, agora sob a égide da razão e de um mundo em que todos nascem livres e iguais perante a lei.

A valorização da figura do pai, notadamente no século XIX – mantendo-se até meados do século XX – teve o aval do direito, da política e até mesmo da medicina que contribuiu em tudo para justificar e solidificar sua autoridade. O homem, “chefe de família”, era o pilar de sustentação da estrutura familiar e sua palavra continha o peso da lei.

Mas, diferentemente da posição do rei, agora o pai apenas representa e transmite a lei que rege a sociedade como comunidade entre irmãos. Passou-se de uma lei teocêntrica para uma lei antropocêntrica. Veremos como esse estatuto do Pai é resgatado pela Psicanálise, principalmente na releitura lacaniana do Édipo.

À mulher, coube o dom da maternidade e aquilo que caracterizaria sua identidade seria a possibilidade de gerar e criar filhos, delineando-se, assim, suas modalidades de inserção social. Se a mulher ficou reservada ao espaço doméstico, “rainha do lar”, responsável

pela educação dos filhos e pela estrutura da casa, o marido continuou sendo o “senhor pelo dinheiro”, uma vez que, salvo em alguns casos, era ele quem controlava as despesas domésticas, entregando à mulher uma soma para as compras necessárias.

Há uma nítida diferenciação na educação de meninos e meninas, que vai ao encontro da distinção entre espaço público e privado. Os meninos recebiam uma educação ministrada em instituições escolares, preparando-os para que pudessem vender sua força de trabalho em uma vivência competitiva no espaço público. Em contrapartida, às meninas, era reservada uma educação doméstica, feita dentro das famílias e destinada à vida interior. Essa divisão acabou por imprimir uma diferença na distribuição de saberes e, conseqüentemente, dos poderes.

Mas, se a tendência geral privilegiava o acesso à cultura aos homens, havia exceções, principalmente nos meios intelectuais.

Perrot (1991, p. 155) faz referência a algumas famílias, nas quais a filha recebe uma educação refinada. “Existem casos de tenra amizade, mais moderna, principalmente entre pais liberados e filhas inteligentes (...) certas jovens, ansiosas em se emancipar, escolhem o modelo masculino, contra a mãe e tudo o que ela representa.”.

O que podemos perceber nesta citação é a polaridade entre a idealização da figura do pai, como aquele que tem acesso ao trânsito pelo espaço público e ao saber e o repúdio à mãe, pela posição desvalorizada que ela ocupa na cena social. Esse aspecto será também retomado por Freud, na sua elaboração tardia sobre a feminilidade e a relação frequentemente difícil com a mãe, figura que ela terá que abandonar, para depois com ela se identificar. Voltaremos a esse ponto.

De qualquer forma, emancipada pelos ideais da Revolução, mas confinada ao espaço privado do lar, a mulher se encontrava premeada entre a possibilidade de expandir seus horizontes e uma sociedade que lhe imprimia um papel e um lugar limitadores. Restava-lhe adoecer e se lamentar, para que um salvador, aquele que deteria o saber sobre sua essência de mulher, pudesse arrebatá-la de seus implacáveis demônios. A histeria reinante no século XIX não deixa de ser um apelo, uma reivindicação e uma queixa diante do “Pai” que nunca poderá lhe oferecer uma insígnia feminina.

Esse clamor pelo outro fez o ato de amar e ser amada estar intimamente ligado ao ser feminino, principalmente, dentro do ideário romântico. A literatura explorou esse componente de maneira abundante: o romance *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert, talvez seja o

exemplo paradigmático do conflito da mulher insatisfeita com sua monótona rotina doméstica e a vida de romance e paixão que ela almeja ter.

A experiência burguesa do amor no século XIX trazia à tona a importância do amor e da felicidade pela via do casamento. Mas, se para o homem o casamento era apenas parte de sua realização, para a mulher, era toda a sua existência. Assim, a sobrecarga de expectativas de gratificação que pairavam sobre o amor conjugal era tamanha que a realidade da vida cotidiana não raro desembocava na infelicidade neurótica ou no adultério.

O amor romântico, como nos indica o psicanalista Jurandir Freire Costa, em entrevista à revista da *Folha de São Paulo*, é uma invenção, assim como foi inventado o fogo, a roda, o casamento, o computador...

Para o entrevistado, o ideário do amor romântico fazia uma síntese entre os interesses do indivíduo e da sociedade. Se, por um lado, incitava a sexualidade, para que ela fosse a lenha da fogueira dos sentimentos, por outro, não se podia perder o freio. Quando assim acontecia, ou seja, quando os indivíduos amavam apenas pelo êxtase sentimental, eram apresentados como desviantes, libertinos, cortesãos. O fim deles era o mesmo da Dama das Camélias, que morreu tuberculosa, ou de Emma Bovary que, depois de arruinada socialmente, toma arsênico, ou ainda de Anna Karenina, que se suicida ao se jogar nos trilhos do trem.

Não sem propósito, todas elas personagens femininas relacionadas com a potência disruptiva da sexualidade e da audácia de uma vivência da afetividade fora dos padrões sociais. Essa relação do feminino com o excesso, com aquilo que foge dos limites, com o ponto em que palavra alguma (diríamos, com a palavra reguladora do Pai) consegue contornar, será retomado por Freud e, depois, de maneira diferente, por Lacan, ao abordar o Outro gozo característico da posição feminina.

É importante lembrar que o papel destinado às mulheres de serem mães e responsáveis pelo cuidado do lar serviu para muitas mulheres justificarem o sentido de sua existência, mas não, para todas. De fato, ser mãe não esgota a questão do desejo feminino, de maneira que, dentro de um discurso orientado sob a paridade mãe/mulher, não raro, havia contestações.

Conforme salienta Birman (2001), dentro do cenário do século XIX, havia quatro modalidades de desvio moral da feminilidade: a prostituição, o infanticídio, a ninfomania e a histeria.

Sabe-se que, desde a Antiguidade, a histeria fora identificada como algo inerente à mulher. O próprio termo histeria vem do grego *hystero*, que significa útero. Na tradição grega, pensava-se que a histeria fosse produzida por um deslocamento do útero, de seu lugar natural para o sistema nervoso. Esse deslocamento seria provocado tanto pelo anseio de ter um filho, quanto pela insatisfação erótica.

A mulher, na Antiguidade, era concebida como aquela que possuía uma fome de gerar. Seu ser era ligado à possibilidade de procriação sendo, portanto, aquilo que a definia como portadora da identidade feminina. Aquelas que, por alguma impossibilidade, se viam privadas de procriar, adoeciam. Essa visão da histeria como doença sexual foi questionada pela medicina do século XIX e passou, desde então, a ser entendida como uma patologia nervosa, e não, sexual, como uma doença não só de mulheres, mas encontrada também em homens.

Entretanto se, para o saber médico, a causa das doenças deveria ser procurada em um corpo enfermo, a histeria contrariava esse pressuposto, uma vez que não se encontrava uma sintomatologia regular e, sobretudo, não havia sinais de lesões anatômicas ou histológicas que justificassem os sintomas. Dentro dessa concepção, os histéricos eram impostores, simuladores e mentirosos. Mesmo que se encontrassem histéricos do sexo masculino, a sua maioria era de mulheres.

Esse dado inquietava os pesquisadores de então. Briquet (1859, *apud* BIRMAN, 2001), tomando por base farto material clínico e fazendo uso de dados estatísticos, argumentou que a histeria era efetivamente uma doença nervosa, sem qualquer relação com a sexualidade e sequer se restringia às mulheres. Ela se fundamentaria numa falha na coordenação do sistema nervoso sobre o corpo.

Com essa “engenhosa” tese da degradação nervosa, Briquet responde à questão de se encontrar a histeria em outros indivíduos que não somente mulheres. Quem seriam tais indivíduos? Os idosos, pela debilitação do sistema nervoso, e as crianças, pela imaturidade nervosa. As mulheres estariam na lista, devido a uma debilidade intrínseca de suas funções nervosas. Não precisamos ir muito longe, para constatar a ideologia contida nessa tese, ou seja, de a mulher ser vista como hierarquicamente inferior em relação ao homem.

Está montado o cenário que serviu às reivindicações das histéricas do século XIX, do qual Freud partiu para criar o seu arcabouço teórico acerca do feminino.

Para Freud, as histéricas não seriam absolutamente degeneradas, não havendo nenhum traço de perturbação da inteligência ou de falta de integridade em seu registro ético. Ele retomou as concepções da Antiguidade, dizendo que a etiologia da histeria tinha um caráter sexual. Desse modo, contrariava a tese da degeneração, além de questionar a hereditariedade como algo a ser levado em conta e supôs que existiriam marcas psíquicas, e não somáticas, para explicar a experiência da histeria.

Essas marcas estariam em sua obra inicialmente vinculadas a experiências traumáticas com a sexualidade (teoria da sedução). Freud abandonou essa tese para construir a teoria do fantasma, porém a questão da concepção sexual da histeria foi mantida. Com a tese da bissexualidade, Freud redefiniu a crise histórica, dizendo que ela se devia a uma recusa em aceitar a diferença sexual.

Não podemos deixar de ressaltar a importância do discurso psicanalítico quanto ao questionamento do lugar ocupado no discurso da época sobre as mulheres, principalmente em relação à histeria, na qual se refuta a tese da hereditariedade-degeneração.

Ao retomar a questão da sexualidade, Freud produziu uma reviravolta no pensamento de sua época, pois deu a ela outro estatuto além da sua função reprodutora, contestando a idéia de instinto genital e de norma sexual, como destaquei anteriormente.

Além disso, ao tratar suas pacientes histéricas, Freud rompe com o saber médico, fazendo do corpo humano não apenas um amontoado de músculos, nervos e órgãos, mas um corpo marcado por inscrições psíquicas que recebe investimentos pulsionais. Para além da sintomatologia orgânica das pacientes histéricas, Freud foi capaz de destacar um sentido para o sintoma. A queixa dessas mulheres ia além de um corpo em falta, era um questionamento daquilo que, no corpo, se mostrava impossível de dizer.

Assim, aquilo que de mais importante Freud trouxe como contribuição acerca do feminino, talvez seja também aquilo que mais tenha sido contestado pelas mulheres e pelo feminismo emergente do século XX, ou seja, sua tese de que não há no inconsciente uma inscrição do feminino.

Ao escutar mulheres e homens, Freud não encontrou no inconsciente deles nenhuma representação, a não ser a equiparação do feminino com a passividade e com a castração. Sustentar tal argumento não é fácil, principalmente nos dias atuais. Somente décadas depois, com aquilo que Lacan desenvolveu sobre a posição feminina, que a querela da “inveja do

pênis” e da castração toma outros rumos – senão diferentes, ao menos, fora da tônica imaginária.

Vejamos como Freud e Lacan criaram um discurso sobre a mulher, ou melhor, que solução eles encontram, ou não encontraram, diante da impossibilidade de dizê-la.

Ginecologista

Eu era só uma colegial. Adolescente, me achava feia, dentuça e nem um pouco feminina. O que é ser uma mulher? Olhava meu corpo e logo deduzia que ele não tinha nada a ver com as formas exuberantes das outras meninas. Fui me acostumando com isso. Assim, as poucas vezes em que saía de casa eu me punha na posição de acompanhante das minhas amigas que, essas sim, se exercitavam na arte de olhar e se insinuar para os rapazes. Perturbadores anos.

Certa vez, fui ao Clube dançar. Sempre gostei de dançar, dançava sozinha mesmo. Então, por que não com as amigas?

Acho que estava tocando um roque dos anos setentas. De repente, vindo não sei de onde, aquilo que, para mim, era um homem apareceu e começou a dar a entender que queria se aproximar. Estranhei muito. Devo ter olhado para os lados, procurando a quem ele se dirigia. Eu? Mas ele era muito velho. Se os meninos da minha idade não me olhavam, o que aquele sujeito estaria vendo em mim?

Ele deve ter insistido, porque meu nome era tímidez. A música parou e ele começou a conversar comigo. Estava morando na minha cidade para estudar medicina, cursava o quarto ano, sua família era de São Paulo e ele tinha carro.

Meu Deus! Em tudo, ele era diferente de mim... eu me via como uma garotinha, nunca tinha dado nem um beijo inocente, estudava no colégio das freiras e meu mundo era uma cidade pequena do interior.

Por algum motivo que eu não conseguia entender, ele disse que queria me ver no dia seguinte, tomar um suco na lanchonete. Dei todas as desculpas possíveis para não me encontrar com ele. Eu não sei como, mas ele me convenceu que seria apenas um encontro à tarde para conversarmos.

Fui embora do Clube com uma sensação de estranhamento que invadia meu corpo. Na manhã seguinte, como sempre fazia, fui pegar jornal, pão e leite que era deixado na porta de casa. Eis que vi junto a tudo isso uma rosa com um bilhete.

Lembro até hoje do papel da carta. Tinha um fundo de rosas e dizia: "Se tu vens às quatro da tarde, desde as três eu começarei a ser feliz." Meu coração disparou. O que era aquilo?

A gente se encontrou poucas vezes e nem um beijo aconteceu. Ficamos nas palavras, nos olhares, nos silêncios, no meu constrangimento, tudo regado a sucos e sanduíches.

A vida me fez ir a lugares outros e nunca mais o vi.

Há pouco tempo, passei os olhos pela televisão e vi um médico dando entrevista. Reparei no nome e em uma fisionomia que, remotamente, me parecia familiar.

Ele tinha se tornado ginecologista.

2.3 A mulher freudiana: ter ou não ter

Se a feminilidade aparece para Freud como um enigma, é porque ela não é um dado *a priori*, ou seja, a mulher deve ser fabricada a partir de um longo trabalho psíquico, em que, diferentemente daquilo que acontece com o menino, ela terá que fazer uma dupla inversão: trocar de objeto de amor (da mãe para o pai) e trocar de sexo (do gozo clitoriano – o clitóris sendo um pênis diminuído – para o vaginal), como comenta André (1994). Essa mudança significa que ela será, primeiro, um menino para, só depois, no melhor dos casos, seguir a via da feminilidade. Esse complexo arranjo seguiu caminhos tortuosos dentro da obra freudiana.

O Édipo foi construído tendo em vista aquilo que acontecia com o menino. Resumidamente, eis o que se passa com a criança do sexo masculino: estando ela na fase fálica, onde há um investimento narcísico do pênis como fonte de prazer e potência sexual, a constatação da castração materna confirma sua angústia de castração, fazendo com que o menino recue em relação aos seus desejos incestuosos.

O pai é aquele que interdita a relação amorosa com a mãe e é pelo temor à castração que o menino ingressa no declínio do complexo de Édipo. O desfecho traz como consequência a identificação sexuada da criança, além de fazer surgir, como seu herdeiro, o supereu, que seria a interiorização da interdição paterna.

Mas e a menina? A questão é mais complicada do que poderia supor o senso comum, principalmente porque, do ponto de vista psíquico, os dois sexos funcionam sob a circulação do falo. O mesmo significante para ambos os sexos, esse é um problema para a Psicanálise.

A primazia fálica será um pressuposto que Freud nunca abandonará, de maneira que é a partir daquilo que se constitui em problema que ele elabora a resposta para explicar o que acontece no desenvolvimento sexual. Cada um dos sexos vai se posicionar de maneira fundamentalmente diferente diante da castração e é isso que atestará o caminho que eles irão tomar.

Nos primeiros textos de Freud, aparece o pênis ainda como sendo o órgão que tem grande importância psíquica no desenvolvimento erógeno. A partir de fantasias infantis acerca da diferença entre os sexos, ele conclui sobre a “universalidade do pênis”, ou seja, do ponto de vista das crianças, tanto meninos quanto meninas possuem pênis, a diferença reside apenas em uma questão de tamanho e desenvolvimento. “Vai crescer”, decidem eles diante do órgão genital feminino.

Em *Organização genital infantil* (1923), Freud começa a falar em “primado do falo”, e não mais, em “primazia do pênis”. Tal postulado incide sobre o argumento de que, quando o menino descobre a anatomia feminina, aquilo que ele percebe é o pênis como cortado, ou seja, ele se depara com uma *falta* percebida como resultado da castração. Portanto, longe de ser uma mera mudança terminológica, ao associar o falo à castração, ou seja, a uma falta interpretada, ele dá estatuto de significante ao falo. Obviamente, essa é uma leitura retroativa do texto freudiano só passível de ser feita a partir de Lacan, como veremos mais à frente.

No texto de 1925, *Algumas consequências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos*, ele retoma aquilo que já havia elaborado sobre o Édipo nos meninos e adiciona que, no caso das meninas, há uma pré-história. Não se trata mais de pensar, como inicialmente ele supunha, que o primeiro objeto de amor da menina fosse seu pai, assim como para o menino é a mãe. A criança, seja ela menino ou menina, tem inicialmente a mãe como objeto de amor.

Esse é um dado fundamental, uma vez que, como remarca Freud, não raras vezes, parece haver algo inconcluso nessa relação primitiva da mulher com sua mãe. A clínica confirma que, em muitos casos, a relação conflituosa com a mãe apresenta elementos dessa pré-história que não conseguem se dissipar.

Se a mãe é o primeiro objeto de amor, a questão a partir daí é saber como e por que a menina vai abandoná-la, uma vez que, diante da constatação do falo ausente, ou seja, diante da castração, ela não tem o que perder. Aí, se demarca uma diferença entre o que ocorre para um e outro sexo. Se o menino recua seus desejos em relação à mãe porque teme a possível perda do órgão, a menina tem o fato como consumado. “Ela viu aquilo, sabe que não tem e quer tê-lo” escreve Freud (1925, p. 281).

Assim, a inveja do pênis na menina passa a ser o equivalente do temor da castração para o menino. Como resolver tal equação? Como a menina, que quer ser um homem, pode advir como mulher? A solução dada por Freud não deixa de ser a mesma que encontramos no ideário das representações sobre a mulher do século dezanove, ou seja, a maternidade.

Enquanto o menino, pelo temor da castração, volta-se para o pai com quem se identificará, o caminho para a menina deve fazer uma torção: ela abandona a mãe porque a culpa por não lhe oferecer um signo da sua identidade sexuada, nutrindo ressentimento e desprezo por sua figura.

Magoada, a menina dirige-se ao pai, na esperança de receber dele aquilo que sua mãe não lhe pôde dar. O pênis, procurado no pai, é deslocado para o marido que poderá lhe dar um filho. Assim, o desejo do pênis deve transformar-se em desejo de ser mãe.

Assim, de uma posição passiva em relação à figura materna, a menina precisa se tornar ativa, para conseguir sair de sua relação primária com a mãe e ir em direção ao pai. Porém, deverá permanecer com a capacidade de gozar da posição passiva diante do outro na partilha sexual.

Além disso, a menina deve abandonar o gozo clitoriano e aceder ao gozo vaginal, tipicamente feminino. Como Freud destacou, o gozo vaginal não substitui o clitoriano, os dois coexistem como possibilidades para a mulher. Ademais, a passividade não é algo que se estende para todos os campos da vida de uma mulher, haja vista que, para ser mãe, ela precisa dispensar uma boa dose de atividade no cuidado com o filho.

Com a sinuosidade do trajeto, a feminilidade acaba por ser marcada por vários componentes que se tornaram objeto de crítica. Em primeiro lugar, constata-se que, até o fim, Freud sustentou a maternidade como praticamente a única saída fálica feminina possível, fazendo equivaler mulher = mãe.

Além disso, para Freud, a maternidade poderia dar alento aos inevitáveis problemas conjugais, na medida em que a mulher também transformasse seu marido num filho, tanto assim que escreve: “Uma mãe pode transferir para o seu filho aquela ambição que teve que suprimir em si mesma e dele esperar a satisfação de tudo aquilo que nela restou do seu complexo de masculinidade. Um casamento não se torna seguro enquanto a esposa não conseguir tornar seu marido também seu filho e agir com relação a ele como mãe.” (FREUD, 1933, p. 132).

Em outras palavras, para Freud, o melhor que uma mulher pode fazer como mulher, é continuar sendo mãe. Essa posição pode até ser apaziguadora, mas é o fim do romance, porque homem e mulher tornam-se parentes.

Do ponto de vista do “caráter da mulher”, essa é representada como narcisista e com pouco senso de justiça. O narcisismo está relacionado com a diferença entre a forma de amar do homem e da mulher: enquanto, no homem, há um empobrecimento da libido do eu em favor do objeto (amor de objeto), nas mulheres, ocorre o inverso, ou seja, há uma

intensificação do narcisismo primário (amor narcísico),⁶⁵ o que justifica o fato de que, para elas, é mais importante ser amada do que amar, além de uma valorização maior da vaidade.

Em relação ao senso de justiça, teremos que nos reportar ao fato de que, como o superego feminino é caracterizado por Freud como mal formado, essa caracterização a faz ter uma relação mais “frouxa” com a lei. Assim ele se refere àquilo que acontece com as meninas no Édipo:

Estando excluído, na menina, o temor da castração, cai também um motivo poderoso para o estabelecimento de um superego e para a interrupção da organização genital infantil. Nela, muito mais do que no menino, essas mudanças parecem ser resultado da criação e da intimidação oriunda do exterior, as quais a ameaçam com a perda de amor. (FREUD, 1924, p. 198).

Como podemos observar nesse fragmento, a mulher tem o mesmo estatuto moral da criança que “obedece” às normas sociais, para não perder o amor dos pais, e não, por uma convicção introjetada dos valores da sociedade – essa é a maneira como Freud se reporta à mulher em seus textos. Obviamente, ao tomar tais textos a partir da lente dos nossos dias, podemos facilmente associar a mulher freudiana a um ser inferior, privado, incompleto e pouco confiável.

De qualquer forma, para Freud, o feminino continuou sendo um “eterno enigma”, tanto que ele afirmou que, talvez, a poesia e a arte pudessem decifrar o ser feminino melhor do que a ciência e a Psicanálise.

Essa reflexão levou Freud a escrever, em *Análise terminável e interminável* (1937, p. 286):

Em nenhum ponto de nosso trabalho analítico, se sofre mais a sensação opressiva de que todos os nossos repetidos esforços foram em vão e da suspeita de que estivemos pregando ao vento, do que, quando estamos tentando persuadir uma mulher a abandonar seu desejo de pênis, com fundamento de que é irrealizável.

⁶⁵ Na teorização acerca da libido, entendida como manifestação da pulsão sexual, Freud distingue duas modalidades de investimento da libido: esta pode tomar como objeto a própria pessoa (libido do ego ou narcísica) ou um objeto exterior (libido objetal). Para Freud, em termos energéticos, quando a libido objetal diminui, a libido do ego aumenta e vice-versa (Cf. Laplanche e Pontalis. *Dicionário de Psicanálise*).

Para Freud, o feminino não terá outro destino senão a referência ao falo. Desejado, se é possível reconhecer que não o tem (saída normal); reivindicado, se não se admite que não se tem (complexo de masculinidade), ou simplesmente renunciado.

Mas, de uma maneira ou de outra, não saímos da referência fálica, o que significa que o sujeito é sempre masculino. É a inveja do pênis que leva uma menina a tornar-se mulher, o que parece ser um paradoxo, porque faz parecer que o que move o “tornar-se mulher” é querer ser masculino.

Por outro lado, em que cairíamos ao recusar completamente a lógica fálica? Estaríamos fora do discurso, fora da civilização. No limite, é a psicose. Sabemos que não é o caso. Mas, se não quisermos entrar na armadilha de interpretações levianas sobre esse ponto, seja se enganchando num discurso misógino, seja assumindo uma crítica feminista ferrenha, teremos que seguir Lacan até o final.

Retomemos então, alguns pontos em que Lacan avança diante dos impasses deixados por Freud.

2.4 Da releitura do Édipo ao Pai como suplência

Para Freud, assim como para Lacan, é a passagem pelo Édipo que dá ao sujeito condições para se identificar aos ideais daquilo que é ser homem ou mulher e de se sustentar como identificado a um sexo no ato sexual, além de poder se colocar como pai ou mãe diante das necessidades de uma criança.

É bem verdade que Lacan irá redimensionar o alcance do Édipo, notadamente em relação ao feminino, quando formula a tábua da sexuação, mas não podemos deixar de remarcar aquilo que ele teorizou antes dessa elaboração.

Na releitura do Édipo freudiano, Lacan não dispensa a castração e a referência fálica na construção da trama da sexualidade humana, mas trará uma contribuição importante, ao retirar a “querela do falo” do regime estritamente fantasioso.

Em *A significação do falo* (1958, p. 696), Lacan escreve que não se trata de “uma fantasia, caso se deva entender por isso um efeito imaginário. Tampouco é, como tal, um objeto (parcial, interno, bom, mau etc.), na medida em que esse termo tende a prezar a

realidade implicada numa relação. E é, menos ainda, o órgão, pênis ou clitóris, que ele simboliza.” O falo é um significante que está imaginariamente remetido ao pênis.

A esse propósito, Miller (1995, p. 91) esclarece o estatuto imaginário e simbólico do falo. Ele é imaginário, no sentido de que “o mais importante no imaginário é o que não se pode ver – o que não se pode ver, mas o que se pode esperar ver, o que se pode crer ver, o que se pode inventar que se vê.” Ora, não é exatamente disso que se trata, quando o menino olha o órgão da mãe? Ele vê uma ausência, porque esperava ver aquilo que não está lá. A balança acontece por se tratar de uma imagem negativa, ou seja, de uma imagem sob um fundo de falta.

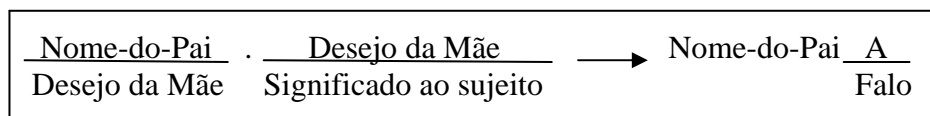
Sabemos que o símbolo faz existir aquilo que está ausente. Assim, se o real do corpo não possui falta nenhuma, é somente a partir de uma interpretação desse corpo – portanto, de uma operação simbólica – que a falta será criada.

É nesse sentido que o falo, como imagem que falta, é um elemento simbólico – um significante – ou, como diria Lacan, significante da falta, significante do desejo, uma vez que todo desejo supõe uma falta.

Inicialmente Lacan interpreta o Édipo freudiano a partir da Metáfora Paterna, que é a maneira que ele encontrou para formalizar e desmistificar o mito criado por Freud, usando a linguística como referência. A metáfora, em termos linguísticos, é a substituição de um termo por outro e, nessa operação, o desaparecimento de um dos termos implica um efeito de sentido.

No caso, a substituição em questão é a do *Desejo da mãe* pelo *Nome do Pai*, ou seja, substitui-se um desejo por um nome. Um nome – ligado ao simbólico – no lugar de um desejo.

Ilustração 2 – Metáfora Paterna.



Fonte: Quinet (1997, p. 13).

Podemos entender o Desejo da mãe sob dois ângulos não excludentes: a mãe desejada está no circuito daquilo que foi abordado por Freud, onde o pai, como figura castradora, interdita o desejo incestuoso da criança em relação à mãe.

A mãe desejante é aquela que representaria o Outro, que porta uma lei de caprichos, uma lei incontrolada, à qual a criança está assujeitada imaginariamente.

O Pai, como portador da lei da cultura, interdita o poder da mãe, em uma operação (castração simbólica) que substitui o desejo onipotente dela pela lei da cultura, da qual o falo é o representante simbólico.

Essa metaforização significa que, diante do sem sentido que a mãe representa, a metáfora paterna torna possível o surgimento do falo como “significante destinado a designar todos os efeitos de significação.” (LACAN, 1958, p. 697).

A mãe é uma mulher, ou seja, um sujeito que encarna a falta de um significante que dê conta de sua identidade. Desse modo, o filho vem ocupar o lugar substituto de ser o seu falo. Podemos dizer que, aí, o filho realiza a sua metáfora, ou seja, de criança passa a ser falo.

A esse propósito, lembremos que a capa do Seminário IV, *A relação de Objeto* (1956-1957),⁶⁶ traz a reprodução do quadro de Goya, *Saturno devorando seu filho*. A mãe lacaniana é um ser insaciável que, como está em falta, busca algo para devorar.

Esse encaminhamento de Lacan pode parecer bem mais cruel do que o quadro novelesco da mãe zelosa pintada por Freud. De qualquer maneira, são dois retratos, nos quais a criança é posta como solução possível diante da falta feminina.

Mas há uma diferença importante de ser remarcada nesse processo: se, como bem salientou Miller (1998a), o Nome do Pai é fundamental para interditar a criança como objeto que poderia se prestar a preencher o buraco da mãe, há também que se notar qual a posição dessa mãe como mulher.

Essa constatação significa que uma mãe só é “suficientemente boa”, parafraseando Winnicott, se ela for suficientemente mulher, ou seja, “que a mãe não esteja dissuadida de encontrar o significante de seu desejo no corpo de um homem.” (MILLER, 1998a, p. 7). Portanto a criança não deve ser tudo para a mãe e isso depende da maneira como ela lida com a sua “insatisfação”.

Mais do que um valor substitutivo, a criança deve dividir o sujeito feminino entre mãe e mulher. Algo do desejo feminino, que fica fora da substituição metafórica, deve permanecer preservado, para que a criança/falo não recalque, na mãe, seu “ser mulher”.

Miller comenta que a divisão da mãe será tanto mais favorável, na medida em que leve a criança a ter acesso à significação fálica, porém que não a deixe fixada ao falo. Como sabemos, o desejo neurótico é um desejo de ser o falo. Na verdade, aí, o desejo se confunde

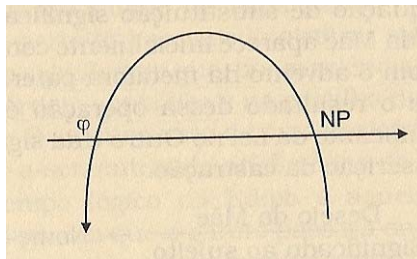
⁶⁶ Nesse Seminário, Lacan se ocupa em fazer a releitura do Édipo freudiano.

com a demanda, de maneira que o sujeito fica preso àquilo que ele pensa que o Outro (principalmente o Outro materno) espera dele – ou seja, na fantasia neurótica, o sujeito quer tamponar a falta do Outro com algo que ele acredita que lhe seja demandado.

Voltemos à estrutura da interpretação lacaniana do Édipo. No primeiro momento do seu ensino, trata-se, portanto, da redução do imaginário (a relação imaginária da criança com a mãe), ao simbólico (a castração simbólica operada através da metáfora paterna), resultando daí a significação fálica.

Outra maneira de entender esse processo – que não é contraditório com a operação metafórica que introduz o Nome do Pai – é situar o Nome do Pai como ponto de basta.

Ilustração 3 – Nome do Pai como ponto de basta.



Fonte: Quinet (1997, p. 14).

Como podemos observar na representação acima proposta por Jacques-Alain Miller, o Nome do Pai (NP) ocupa lugar de um significante privilegiado cuja função é fazer a parada, de maneira que, por retroversão, ele dá significação à cadeia significante, sem o qual, essa cadeia seria apenas uma sucessão de significantes remetidos a outros significantes. Observemos que o Nome do Pai adquire a função de juntar o significante ao significado.

Desse modo, podemos entender, desde já, que essa função exercida pelo pai leva o sujeito a se acomodar, ou melhor, a se ajustar à realidade em que vive, senão ele ficaria completamente sem lastro, como ocorre no caso das psicoses.

O Pai é um princípio de resposta que põe ordem no mundo ao dar uma significação para o sujeito. Assim, dizer que o Nome do Pai ata a ordem simbólica é também dizer que toda significação remete à significação fálica (ϕ). O significante fálico, que é produzido a partir desta operação, é o significante do desejo para um sujeito, com a implicação da castração que lhe é tributária.

Nessa primeira leitura de Lacan, o Pai é colocado como agente da castração. Tempos depois, a partir do Seminário 17, *O avesso da Psicanálise* (1969-1970), ele vai falar de

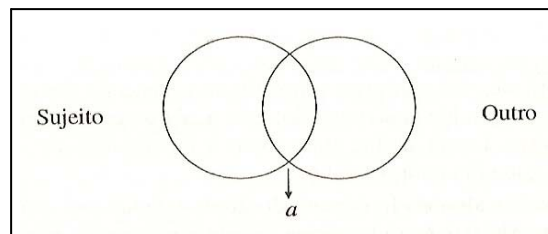
castração de uma forma muito mais abrangente do que aquela que aparece no Édipo, concebendo-a como um fato anterior. Na verdade, ela é o efeito automático da linguagem, na medida em que homens e mulheres, ao se inscreverem em sua função e campo, perdem algo – a linguagem castra.

O fato de falar, de ser na palavra, viver na palavra, implica uma castração, uma perda de gozo. É um avanço no ensino de Lacan generalizar a castração como efeito automático da inscrição do sujeito na palavra, de maneira que toda a noção freudiana de ameaça de castração das historietas da infância aparece como subproduto dessa castração por parte da linguagem. É a própria linguagem que é castradora porque faz perder, necessariamente, uma parte de gozo para o sujeito. (MILLER, 1995, p.61)

O Édipo freudiano parte de um gozo supostamente existente, o gozo do Pai da horda primitiva que goza de todas as mulheres, explorado em *Totem e Tabu* (1913). Esse gozo foi possível, foi experimentado e, depois, interdito. Ao relacionar a castração à linguagem, Lacan ressalta que tal gozo absoluto, na verdade, nunca existiu: ele é uma impossibilidade, um dado de saída. Há um inevitável, uma falta original que, desde sempre, acompanha o sujeito. Não havendo objeto do desejo que preencha a perda desse suposto gozo experimentado, resta ao sujeito se enveredar pela via dos objetos causa de desejo.

No Seminário 11, *Os quatro conceitos fundamentais em Psicanálise* (1964), Lacan desenvolve a idéia de que a constituição do sujeito ocorre pelo viés da alienação-separação. Embora não haja intenção de retomar as idéias contidas nesse Seminário, apenas a título de esclarecimento diremos que Lacan lança mão da matemática dos conjuntos para explicitar essa operação.

Ilustração 4 – Alienação e separação.



Fonte: Feldestein, Fink e Jaanus (orgs.) (1997, p. 159).

Como podemos observar nesse diagrama, Lacan situa o sujeito num círculo e o Outro (universo simbólico em que está inserido), em outro, demonstrando que o primeiro só pode ser pensado em sua reunião com o segundo – ou, melhor dizendo, o sujeito se define a partir da identificação a um significante que ele retira do campo do Outro.

Laurent (1997) dá o exemplo de alguém que, diante do ideal materno, identifica-se com “um menino mau”, de maneira a pautar sua vida nessa afirmativa. No momento em que ele se identifica e se petrifica nesse significante-mestre, algo fica de fora, ou seja, a parte viva de seu ser que contém seu gozo.

Por esse motivo, o objeto (a) cai entre sujeito e Outro, objeto esse que é possível encontrar na construção de sua fantasia, de onde ele retira gozo. Assim, do ponto de vista clínico, ainda com Laurent, sempre que uma das identificações do sujeito é isolada, é preciso encontrar a fantasia que a acompanha e que lhe traz algum gozo, de maneira que após extrair suas identificações, o sujeito é levado ao labirinto de seus modos de gozo.

Assim, na operação de separação, pela qual o sujeito se engendra, algo se destaca, o objeto (a), que não tem consistência senão lógica. Graças ao objeto (a), restinhos de gozo são recuperados e representam os objetos causa de desejo. Não podemos desconsiderar o fato de que essa construção já aponta para a consequência de que “não-todo sujeito pode estar presente no Outro. Sempre há um resto.” (LAURENT, 1997, p. 36).

Tal idéia vai se radicalizar cada vez mais, de maneira que, ao escrever S (A barrado), Lacan quer dizer que nem tudo pode ser *significatizado*, ou seja, há um furo no campo do Outro. Ora, como estou insistentemente repetindo, não há um significante da mulher, de maneira que a mulher passa a ser um dos nomes para falar desse furo no simbólico.

Para além dessa explicação, usando uma imagem compensatória, esse menos de significante constitui também um mais de gozo, ou seja, a mulher representa um excesso que o aparato simbólico não dá conta.

Retomemos aqui algo que é importante de não se esquecer: na metáfora paterna clássica, parte-se do pressuposto de que seria possível uma transmutação do real em significante, ou seja, de que o real poderia ser enquadrado pelo simbólico. O gozo da mãe regulado pelo significante do Nome-do-Pai (lei simbólica), resulta na significação do desejo.

Já no fim do seu ensino, Lacan destaca que a metáfora paterna é só um termo, um nome entre outros, um semblante que, como tal, tem a função de criar uma ficção onde existe

um real. E, dentro da sua perspectiva do real como excluído do simbólico, “O Nome do Pai é só um semblante não apto para dominar o real em jogo.” (Miller, 2003a, p. 31).

A partir desse recorte teórico, recorro à análise de uma obra literária, a partir da qual poderemos trazer à discussão essa passagem ocorrida no ensino de Lacan.

2.4.1 *Lavoura arcaica*: o feminino à esquerda do Pai

Quando *Lavoura arcaica* (1975), romance do escritor Raduan Nassar⁶⁷ foi lançado, o livro provocou um impacto na história da literatura contemporânea brasileira. Ao oscilar entre lirismo e dramaticidade, com longos diálogos e parágrafos que se estendem por todo o capítulo, o livro mostra uma originalidade rara e uma sofisticação narrativa que poucas vezes são encontrados.

O romance foi transposto para o cinema em 2001, pelo então jovem e estreante cineasta Luiz Fernando Carvalho. O resultado da filmagem é um belíssimo exemplo em que foi possível a miscigenação entre cinema e literatura. O diretor transpõe para a tela o texto quase inteiro. As cenas são longas; há extensos monólogos do personagem remoendo pensamentos, o que torna o filme denso e contemplativo. Há quem não goste do resultado exatamente por essa lentidão, mas, de qualquer maneira, foi uma opção corajosa do diretor de não trair a espinha dorsal da obra, assim construindo uma verdadeira poesia filmada.

Ao resumir a trama, faço a ressalva de que o mais interessante não é tanto o enredo, mas a forma e os limites da linguagem, estampados tanto no livro quanto no filme, num jogo de revelação do personagem que se faz por meias-palavras, sentidos incompletos, uma verborragia que tem mais o poder de inebriar os ouvidos do que de esclarecer os fatos.

A partir de um cuidado especial com a fotografia e a iluminação, há no filme mais sombras do que luzes, imprimindo um tom bucólico aos ambientes, sensação, por vezes, de se estar vendo por detrás de um véu. E, como sabemos a partir da Psicanálise, o véu vela: ele recobre e vela o nada. Nada mais alusivo do que aquilo que queremos tratar, o feminino como representante desse vazio e também dos artifícios – véus encobridores – que se cria diante do vazio da significação.

⁶⁷Raduan Nassar publicou, além desse romance, apenas mais uma novela *Um copo de cólera*, escrita em 1970 e publicada em 1978, e uma coletânea de contos *Menina a caminho*, reunindo textos escritos entre 1960 e 1970.

Lavoura arcaica está dividido em duas partes: a Partida e o Retorno. André, o protagonista, é um jovem do meio rural que resolve abandonar sua numerosa família de origem sírio-libanesa, para ir morar em uma cidade também do interior, fugindo daquilo que representava para ele o mundo repressor em que vivia.

Com sua fuga, André põe a perder o já precário equilíbrio de uma família tradicional impregnada por um forte caráter religioso e bíblico. O patriarca, então, determina que o filho mais velho, Pedro, vá em busca do filho que partiu.

Pedro encontra o irmão em um quarto de pensão marcado pela sordidez e, após inúmeros apelos, consegue convencê-lo a retornar ao lar, não sem antes André revelar ao irmão, por meio de uma catarse emocional, toda sua revolta, todos os seus questionamentos, suas culpas e a dimensão trágica do seu ato.

A volta de André traz uma aparente paz ao ambiente que, logo, vai se mostrar precária, acabando por desencadear a completa desapareição da família: o pai mata a filha, Ana, ao perceber o amor e o incesto praticado entre ela e André, e depois, de modo não explícito no livro, também acaba por perder a vida.

Destaco a seguir alguns elementos na trama da história que podem nos ajudar a abordar a função do Pai como o regulador do gozo representado pela mãe.

Um primeiro ponto a ressaltar no romance é a insurgência do filho em relação à palavra do Pai. As referências bíblicas são evidenciadas não só pela adaptação da parábola cristã *A volta do filho pródigo*, mas, sobretudo, pela utilização da palavra com todo o seu poder de verdade. O pai transmite a palavra – e a tradição – por meio de seu ritual de se sentar à mesa e proferir sermões, numa forte referência à religião.

A lavoura é arcaica, porque retrata uma estrutura familiar do tipo patriarcal em decadência, na qual, o pai é o representante dos mandamentos da moral, do dever, do trabalho, da disciplina e da paciência: “A terra, o trigo, o pão, a família (a terra); existe neste ciclo, dizia o pai nos seus sermões, amor, trabalho, tempo.” (Nassar, 1989, p. 181).

Eis um recorte mais longo da fala de André, ao se referir ao pai:

[...] tudo, Pedro, tudo em nossa casa é morbidamente impregnado da palavra do pai; era ele, Pedro, era o pai que dizia sempre é preciso começar pela verdade e terminar do mesmo modo, era ele sempre dizendo coisas assim, eram pesados aqueles sermões de família, mas era assim que ele os começava sempre, era essa a sua palavra angular, era essa a pedra angular

em que tropeçávamos quando crianças, essa a pedra que nos esfolava a cada instante, vinham daí as nossas surras e as nossas marcas no corpo, veja, Pedro, veja nos meus braços, mas era ele também, era ele que dizia provavelmente sem saber o que estava dizendo e sem saber com certeza o uso que um de nós poderia fazer um dia, era ele descuidado num desvio, olha o vigor da árvore que cresce isolada e a sombra que ela dá ao rebanho, os cochos que se seguem isolados na imensidão dos pastos, tão lisos por tantas línguas, ali onde o gado vem buscar o sal que se ministra com o fim de purificar-lhe a carne e a pele, era ele sempre dizendo coisas assim na sua sintaxe própria, dura e enrijecida pelo sol e pela chuva, era esse lavrador fibroso, catando da terra a pedra amorfa que ele não sabia tão modelável nas mãos de cada um. (NASSAR, 1989, p. 41-2).

Embora a impressão que se tenha ao ler o romance seja a de que o tempo e o espaço em que os fatos ocorrem poderiam ser qualquer um, a tragédia estampada está dentro de uma perspectiva de contestação dos limites da palavra e, em especial, da palavra do pai. André denuncia que essa palavra portadora de uma verdade sobre o sentido da vida e sobre o seu ser não dá conta daquilo que o assola de maneira implacável desde menino: “Pedro, meu irmão, eram inconsistentes os sermões do pai.” (Nassar, 1989, p. 47).

Estamos diante daquilo que se convencionou chamar de declínio da imagem social do pai com todas as repercussões que tal fato tem – e continua tendo – nos arranjos que a cultura promove, para dar conta do gozo humano.

Sociologicamente falando, pai é aquele que tem autoridade de senhor político e religioso, aquele que funda, que garante. É por isso que toda palavra pronunciada com autoridade determina uma mudança, criando algo no mundo. Estamos diante do poder que dá existência a uma lei. A paternidade, nesse sentido, tem o poder de fundar uma sociedade política, religiosa e familiar.

Essa organização significa que o pai não o é senão pela palavra. Esse lugar do verbo tem o efeito de reunir a função de nomeação e de transmissão do sangue. A vocação discursiva delega ao pai um ideal de dominação que lhe permite afastar seus filhos da animalidade e do mundo dos instintos, encarnado pela mãe.

Em *Lavoura arcaica*, o lugar ocupado pelos pais na estrutura familiar e na economia psíquica dos personagens é ilustrado de maneira magnífica em algumas passagens. A mãe, extremamente carinhosa, sobretudo, com André, o protagonista, cerca-o de mimos, cheiros e carinhos. Sua presença terna e carnal contrasta com a imponente postura do pai, assim como constatamos pelas palavras de Pedro: “se o pai, no seu gesto austero, quis fazer da casa um

templo, a mãe, transbordando seu afeto, só conseguiu fazer dela uma casa de perdição.” (Nassar, 1989, p. 134-5).

Fica evidente nesse comentário que há algo na figura da mãe – exatamente a carga pulsional de que ela é representante – que desestabiliza a potência paterna, potência essa que seria capaz de “limpar” todo o terreno do gozo.

Em uma bela cena do filme que transcende o texto escrito do livro, somos contemplados com uma tomada que focaliza a família composta na mesa da casa rural, com chão de madeira, luminosidade vinda das lamparinas, mesa retangular no centro, embebidos todos por um silêncio imposto pela solenidade do momento. Ao fundo, quase sussurrando, soa uma voz em *off*:

Eram esses os nossos lugares à mesa na hora das refeições, ou na hora dos sermões: o pai à cabeceira; à sua direita, por ordem de idade, vinha primeiro Pedro, seguido de Rosa, Zuleika e Huda; à sua esquerda, vinha a mãe, em seguida eu, Ana e Lula, o caçula. O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as raízes; já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz, como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anomalia, uma protuberância mórbida, um enxerto junto ao tronco talvez funesto, pela carga de afeto; podia-se quem sabe dizer que a distribuição dos lugares na mesa (eram caprichos do tempo) definia as duas linhas da família. O avô, enquanto viveu, ocupou a outra cabeceira; mesmo depois da sua morte (...), seria exagero dizer que sua cadeira ficou vazia. (NASSAR, 1989, p. 154-5)

A representação que vemos estampada nessa citação é aquela do pai que, ligado ao *cogito*, pode ser fonte de liberdade e de crescimento – “Um desenvolvimento espontâneo”, diz o personagem. E quem não conseguir ficar “do lado do pai” e à mercê da linhagem materna, carrega consigo o estigma de uma cicatriz. Essa composição familiar permeia toda a representação judaico-cristã da família, retomada, depois de sofrer modificações, pelo Iluminismo e pela Psicanálise.

Mesmo que a morte trágica dos personagens aponte para o questionamento da consistência da palavra do Pai como reguladora do gozo, de fato, não há como não fazer relação desse arranjo dos lugares à mesa com aquilo que foi a construção psicanalítica do feminino e do masculino a partir do Édipo freudiano e do Nome do Pai em Lacan.

Essas duas construções teóricas partiram de um resgate simbólico do Pai, mas o romance mostra a regulação do gozo, assim como é proposto pelo pai representado no

romance, com uma consistência insuficiente para “normatizar” o sujeito no campo da sexualidade, como, aliás, sabemos desde Freud.

No romance, a linhagem da esquerda, ligada à mãe, traz a marca de uma intimidade com aquilo que de melhor e pior existe na profundidade das inquietações íntimas. André carrega marcas, uma delas é a de ser epilético, uma referência à representação daquele que “traz o demônio no corpo” – o mesmo atributo que têm as bruxas, as feiticeiras e as fêmeas no cio.

Há em André uma afinidade com o avesso, com o impuro, com aquilo que o pai em seus incansáveis sermões tentava contornar. “O mundo das paixões”, exclama o patriarca, “é o mundo do desequilíbrio, é contra ele que devemos esticar o arame das nossas cercas e com as farpas de tantas fiadas tecer um crivo estreito (...) que cubra e esconda dos nossos olhos as trevas que ardem do outro lado.” (NASSAR, 1989, p. 54).

O protagonista confessa ao irmão que se esmerou em explorar as impurezas da família: visitava os lugares escondidos, vasculhava o cesto de roupa suja no banheiro até achar os restos, as coisas exasperadas da família, as roupas amarrotadas, as dobras, “a energia encaracolada e reprimida do mais meigo cabelo do púbis, as manchas periódicas de nogueira no pano das mulheres. Ninguém ouviu melhor cada um em casa, ninguém amou mais.” (NASSAR, 1989, p. 43), diz ele.

Em tudo, André mostra que habita o terreno do obscuro objeto do desejo encarnado por sua irmã Ana. Ela é a representante do inaudito, das paixões inconfessáveis, daquilo que “não tem governo nem nunca terá” como a música *O que será*, de Chico Buarque de Hollanda tão lindamente retrata. Ana insinua, Ana se move, Ana reza diante do altar, mas, acima de tudo, Ana dança, dança...

[...] impaciente, impetuosa, o corpo de campônia, a flor vermelha feito um coalho de sangue prendendo de lado os cabelos negros e soltos, essa minha irmã que como eu, mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo, ela varava então o círculo que dançava e logo eu podia adivinhar seus passos precisos de cigana se deslocando no meio da roda, desenvolvendo com destreza gestos curvos entre as frutas, e as flores dos cestos, só tocando na terra na ponta dos pés descalços, os braços erguidos acima da cabeça serpenteando lentamente ao trinado da flauta mais lento, mais ondulante (...) ela sabia fazer as coisas essa minha irmã (...) fazendo a vida mais turbulenta, tumultuando dores, arrancando gritos de exaltação.
(NASSAR, 1989, p. 29-30)

Ana é o único personagem que nada fala. Nem uma palavra. Ela está lá para mostrar os limites da palavra. Na verdade, o livro e o filme retratam a insurgência do feminino em sua

vertente pulsional. O fim trágico no romance revela também o arquétipo de um “horror ao feminino” que, como sabemos, tão bem povoa o imaginário cultural desde a Idade Média.

Para os filhos que estão à esquerda do pai – e à mercê do gozo da mãe –, a metaforização mostrou seus impasses. Quanto a essa posição, não há como dispensar a função paterna como importante instrumento que possibilita ao sujeito humano “transpor o litoral infinito entre alguma coisa do gozo e aquilo que, da experiência de um ser vivo sexuado, pode vir a se dizer.” (LAURENT, 2004, p. 20).

Porém, no desenvolvimento do ensino de Lacan, quando ele separa os registros de maneira que o simbólico deixa de ter uma supremacia sobre imaginário e real, o Pai começa a adquirir o estatuto de obra ficcional. Ele é um semblante, entendido como o resultado do esforço “em fazer crer que há algo ali onde não há.” (MILLER, 2001, p. 18).

Evidentemente, ser ficção não o impede de operar muito concretamente na vida de um sujeito, porém, a partir daí, o Nome do Pai passa a ser um significante suplementar que servirá de nó que dá consistência aos três registros dentro do nó borromeano.⁶⁸

Quando Lacan separa a *função* (função de nó) do *significante* propriamente dito, possibilita que outros significantes tenham a mesma função. É a passagem do Nome-do-Pai para os Nomes-do-Pai.

Tal passagem começa em 1963, quando Lacan dá início à única aula daquele que ficou conhecido como o “Seminário inexistente” e que, se realizado, teria levado o título de “Os Nomes do Pai”.

A tese de Miller (2003b) é a de que teria havido uma substituição do Nome-do-Pai por conceitos (*Os quatro conceitos fundamentais da Psicanálise*, 1964, no qual Lacan abordou o inconsciente, a repetição, a transferência e a pulsão). Há, então, uma substituição de nomes por conceitos e, também, uma pluralização dos nomes que venham a servir de ancoragem para um sujeito.

O original é que esse ponto de ancoragem não obedece mais a uma verticalização de padrões. Quando se fala em Os Nomes-do-Pai, denuncia-se que o artigo definido “o” não

⁶⁸ Veremos com um pouco mais de detalhes essa questão no próximo capítulo. Por ora, esclarecemos que o nó borromeano, utilizado por Lacan a partir de 1972, consiste em três anéis absolutamente distintos, no sentido de estarem livres dois a dois. Essa estrutura topológica é usada para demonstrar que real, simbólico e imaginário são registros separados, não havendo uma hierarquia entre eles. Aquilo que manteria a união dos três registros seria um quarto nó, o Nome do Pai, ou algo que venha em suplência a ele, o *sinthoma*.

existe. Dessa forma, o Nome-do-Pai pode vir a ser sustentado por diferentes enunciados, sofrendo uma pulverização horizontal.

Foi por esse motivo que Lacan começou a relativizar a função paterna – não que ela deixasse de ser operante, até porque, se não há o Pai, caímos no pior.⁶⁹

Todavia, em seu último ensino e a partir de Miller (2000a), Lacan não apenas põe seu acento sobre a não-relação, ou seja, sobre as disjunções entre significante e significado, entre o gozo e o Outro, entre o homem e a mulher, mas também vai dar outro estatuto a todos os termos que asseguravam essas conjunções (o Nome-do-Pai, o falo, o Outro).

De termos primordiais, estruturais, que condicionam toda a experiência do sujeito, eles são reduzidos a conectores, ou seja, no lugar da primazia desses termos, os quais teriam uma dimensão autônoma e preliminar à experiência, temos o primado da prática.

Tal redução significa a possibilidade de um sujeito “fabricar” suplências, operadores de conexão que podem ser variados. Essas suplências seriam provenientes da invenção e da experimentação do laço.

Assim, para retomar o romance, podemos retirar diferentes elementos a partir das imagens nele sugeridas. Como foi referido anteriormente, há um nítido questionamento do semblante do Pai dentro da vertente da verticalização de um padrão único a seguir.

Contra essa vertente, o irmão mais novo – também à esquerda do pai – se rebela: “Não aguento mais esta prisão, não aguento mais os sermões do pai, nem o trabalho que me dão, nem a vigilância de Pedro em cima do que eu faço, quero ser dono dos meus próprios passos!” (NASSAR, 1989, p. 177).

Além da situação, aquilo que o protagonista mais denuncia por meio de sua saga é a pretensão paterna de “limpar” pela sua palavra todo o terreno do gozo.

André questiona firmemente o tratamento do gozo que segue a via da negação da pulsão. Por sua vez, Ana, a personagem que nada fala, está no lugar do gozo feminino (Outro gozo), referido como aquele ponto em que palavra alguma pode ser dita.

Metaforicamente, podemos dizer que ela é um dos nomes do real, por ser representante desse gozo excluído do sentido. Ao ir em direção ao excessivo, André causou a ruína da estrutura ficcional, ancorada sob a égide de uma palavra que não admitia seus limites.

⁶⁹ Expressão usada por Lacan no título do seu Seminário “... ou pior”, ainda não publicado.

Fica sempre a questão sobre a possibilidade de André ancorar-se de maneira diferente daquela que ele só fez desmoronar. Transcender a aventura edipiana, indo ao seu “mais além” supõe que o sujeito, uma vez diante de sua miséria humana, se disponha a se responsabilizar diante dela, transformando o buraco de significação (o real do seu gozo) em algo que não responda apenas ao auto-erotismo, como tão frequentemente observamos como sintoma no mundo contemporâneo.

Voltaremos à questão da proximidade da mulher com o real. Agora, vamos continuar a seguir o percurso de Lacan, quando, antes dessa associação, a posição feminina é vista a partir da referência fálica, porém, diferentemente de Freud, a *falta-a-ter* terá outros contornos.

Eu sou apenas uma mulher

Hoje, as crianças nascem na frente de um computador, mas eu sou da geração que nasceu na frente de uma televisão. Fui embalada pelas imagens que tanto me fascinavam. Gostava principalmente, dos seriados e, dentre eles, aqueles em que as mulheres transformavam suas vidas num piscar de olhos ou num movimento sinuoso de nariz.

A marota Jeannie e a formosa Feiticeira. Duas criaturas meio humanas meio bruxas que trapaceavam, inquietavam e bagunçavam o coreto do mundo masculino.

Ah! Os homens! Por que será que minha mente de criança se lembra deles como seres atordoados diante da natureza diferente daquelas duas figuras? Eu gostava daquele jogo onde se tratava de esconder do homem-civilização a confusão que a mulher-subversão aprontava. No fim, tudo dava certo.

A feiticeira tentava ser “normal”, as duas tentavam, mas não conseguiam. De qualquer forma, era na contramão do mundo masculino que elas eram desejadas como mulheres.

Hoje, tantos anos depois, depois de renovadas revoluções do sexo, depois da revolução na família, depois da revolução nos/dos costumes, esses seriados me fazem sorrir.

Pensando bem, em que mundo eu caí quando assistia àqueles programas na televisão?

Lembro de um tempo em que meu ideal de mulher era a Doris Day, imagine... nada a ver com a vida que essa senhora teve, mas, nos filmes em que aparecia, ela tinha a cara da dona-de-casa que ficava esperando o marido chegar com seu vestido arrumado e cabelo impecável.

Aliás, a casa em que ela aparecia era a dos meus(?) sonhos, o sonho americano da década de cinquenta: grande, com jardim na frente e toda

equipada com os eletrodomésticos da moda (máquina de lavar roupa, de lavar prato, aspirador!).

Eu sonhava (mas sem confessar) com aquele mundo rosa de mulher prendada e marido provedor.

“Marisa, Marisa, venha almoçar!” - é a voz da minha mãe, mandando eu subir e deixar minha casinha de bonecas construída dentro de um antigo armário. Arrumo mais uma vez toda a mobília. Vejo se tudo está esteticamente alinhado. Ajeito a Susi morena na mesa de jantar. Os pequenos móveis já estão desgastados, obra não do tempo, mas de um ato de fúria de meu irmão mais novo. Eu não me canso de dar um jeito aqui e ali, para que possa sonhar com aquele espaço interno recheado de rendas, tapetes e muitos adornos.

A vida, sempre a vida, me deu vários safanões e tive que lidar com o desejo do Outro confundido, neuroticamente, com demanda.

A Doris Day era o sonho sonhado de minha mãe que eu confundia com o meu. Ela já não me pertence mais. Partiu faz tempo. E partiu sem dor. Bye, bye darling. Nice to meet you, but now...

Now, eu sou apenas uma mulher.

2.5 Lacan e o semblante de ser o falo

Até aqui, trilhamos o caminho do Édipo e da metáfora paterna, para situar aquilo que diz respeito à sexualidade humana.

Retomemos: para Freud, uma mulher é aquela em que a falta fálica a faz ir em direção àquele que possui o falo (pênis simbolizado). Primeiramente, ela busca o pai e, depois, o cônjuge, de quem pode esperar um filho. Nessa, que é a saída normal da feminilidade, não há uma renúncia fálica nem a busca “por conta própria” de substitutos fálicos.

Na via propriamente feminina, a mulher deve consentir em passar pela mediação do parceiro. Esse consentimento significa que o sujeito feminino é definido a partir de sua relação com o homem, pois é dele, de seu amor e daquilo que é buscado nele, que o sujeito “se resolve” como mulher. Argumento complicado que gerou protestos ferozes entre as feministas que constataram aí uma nítida hierarquização do sexo.

Qual a posição de Lacan a esse respeito? Segundo Soler (2005a), há duas etapas nas elaborações de Lacan para responder ao enigma do feminino: uma mais próxima de Freud, localizada no fim dos anos 1950 – *A significação do falo* (1958) e *Diretrizes para um Congresso sobre a sexualidade feminina* (1960) – e outra etapa, durante a qual ele desenvolve teses mais inovadoras, situada nos anos 1970 – *O aturdido* (1972) e o Seminário *Mais, ainda* (1972-1973). A respeito desse segundo momento, me dedicarei no próximo capítulo, agora vejamos como Lacan se posiciona em relação ao feminino nesse primeiro tempo.

Inicialmente, é importante que se diga que ele não abandona a referência fálica, mas clarifica do que trata tal referência. Aquilo que acontece na metáfora paterna se aplica tanto para o menino quanto para a menina, de maneira que, somente depois de ela começar a funcionar é que se produz a diferença sexual (BROUSSE, 1997).

Para o menino, é menos problemático deslizar de ser o falo para ter o falo, uma vez que, ao retroceder diante da ameaça da castração, ele se identifica com o pai, ou seja, com aquele possui o “título de propriedade virtual” da virilidade (LACAN [1957-1958] 1999, p. 210), enquanto que, para a menina, resta continuar sendo o falo numa vertente histórica ou deslizar para a vertente do ter ou ser o falo.

Quais as consequência desse ser ou ter o falo no sujeito feminino? Nós veremos que há particularidades, mas, para ambos os sexos, tudo gira em torno de um mesmo significante.

Freud já havia indicado que não há no inconsciente a representação do negativo, do “não ter”, de maneira que, não havendo o significante da mulher, os dois sexos funcionam sob a circulação do falo.

Pois bem, como a subjetivação da diferença sexual se produz a partir da ordem significante,⁷⁰ isto implica que tal diferença está transpassada pela linguagem, ou seja, é do campo do Outro que são retirados os elementos da representação do que é ser homem ou mulher. Assim, tudo o que se diz respeito à sexualidade humana está sob a égide de um parecer, de um fazer semblante

Muito antes de Lacan ter desenvolvido esse argumento, Joan Rivière no artigo *A feminilidade como máscara* (1929), relata o caso clínico de uma paciente bem sucedida e que precisava com frequência se apresentar em público devido à sua profissão. Saía-se muito bem, porém, na noite seguinte às conferências, era tomada de uma angústia, de um medo de ter sido inconveniente e de ter feito algo que não deveria.

Para se assegurar de que nada de ruim lhe aconteceria, seduzia compulsivamente os homens, não qualquer um, mas aqueles que representavam a figura paterna. Seu pai havia sido um escritor antes de optar pela carreira política, de maneira que, identificada com o pai, escolhe uma atividade que também exige escrever e falar em público. Após sua apresentação, que a colocava em rivalidade com o pai, tinha medo de uma retaliação, pois a fantasia que a assolava era de que, ao exhibir publicamente sua capacidade intelectual, estaria exibindo o falo roubado do pai. Em outras palavras, depois de exhibir o falo, assumia a posição de mulher castrada.

Desse modo, travestir-se com as aparências de mulher seria, então, uma maneira de esconder a masculinidade que lhe era inerente. O interessante, nas argumentações de Rivière, não são as interpretações edípicas sobre a “inveja do pênis” que dá à sua paciente, mas a constatação de que a feminilidade consiste num disfarce, ela é uma “mascarada”.

Retirando as várias nuances desse caso, podemos observar como o sujeito feminino se posiciona. Trata-se de uma mulher que se localiza inicialmente no território do ter: boa profissional, esposa, mãe, filha, porém é com uma *falta-a-ter* que ela desperta o desejo. Essa posição significa que o *ter* não obtura a questão do que é *ser* mulher, de maneira que é como a

⁷⁰ Não que o corpo não deva ser levado em conta, mas a sexuação implica uma subjetivação desse corpo que, em termos psíquicos, só conhece o falo como significante.

desposuída que ela irá ocupar o lugar de objeto da fantasia de um homem, assim sendo reconhecida como mulher.

Como vimos no item anterior, Freud apontou saídas para o não ter fálico, mas Lacan abre outra via: ou adquirir o falo a todo custo ou se fazer dele. Ser o falo, eis uma proposição acerca do sujeito feminino que não aparece em Freud. Vejamos a primeira alternativa para, em seguida, retomar a segunda.

É fato que, nas últimas décadas, a conquista do poder, do saber e de todos os produtos que a civilização moderna tem colocado no mercado, está à disposição para ambos os sexos. Os substitutos da falta fálica proliferam a passos largos, de tal forma que hoje o falicismo feminino não está mais limitado a se realizar somente pela maternidade e pelo lar, como na época de Freud.

Não vamos entender que tais aquisições sejam vedadas ou pouco aconselhadas à mulher – hoje em dia, seria um desastre tal pensamento – apenas tal anseio não tem nada de propriamente feminino. Sair-se bem no campo das satisfações sociais, assim como observamos ser a questão para os homens, não obtura a função de exceção que a faz querer ser única e especial diante do desejo masculino. Daí a dificuldade e os conflitos advindos da dúvida entre a aquisição fálica e a inquietação daquilo que seria “uma mulher para um homem.”.

De toda maneira, a dialética fálica impõe uma “comédia dos sexos,” na qual o homem faz semblante de ter e a mulher de ser o falo. Ninguém é, ninguém tem, mas, no jogo sexual, o homem se apresenta como desejante e a mulher como desejável, um desfila como pavão, a outra, como camaleão. Entramos, assim, na segunda saída, na medida em que a mulher consiga transformar o *não ter* em um bem que os homens queiram possuir.

Escreve Lacan (1958, p. 701): “É pelo que ela não é que ela pretende ser desejada ao mesmo tempo que amada.”. Assim, ao se fazer de falo, ou seja, ao se apresentar falicizada diante do desejo do homem, ela dá aquilo que não tem para ser reconhecida como mulher. O que equivale a dizer que ela só é objeto de desejo aparecendo como castrada, sob o signo do menos.

A mulher pobre, a qual Lacan destaca a partir do livro de Léon Bloy (*La femme pauvre*), é exemplo desse traço de falta intrínseco ao feminino.

O fim desse romance apresenta a seguinte frase: “Ela compreendeu até, o que não está muito longe do sublime, que a mulher só existe de verdade sob a condição de existir sem pão, sem pouso, sem amigos, sem marido e sem filhos.” (BLOY, *apud* SOLER, 2005b, p. 22).

A questão que se aponta aí é o traço de renúncia e de desapego aos objetos fálicos. Esse é o mesmo aspecto pontuado por Lacan no texto *A juventude de Gide* (1958), ao se referir a atos, como os de Medeia, que mata seus filhos para se vingar de Jasão, seu marido; ou como aquele cometido por Madeleine, mulher do escritor Gide, que queima as cartas de amor que ele lhe havia enviado, ao saber de sua traição.

Para Lacan, esses atos são das verdadeiras mulheres, pois, ao destruir as cartas ou matar os seus filhos, tais mulheres saem do registro do ter, abdicando de seus bens de forma radical. São exemplos que mostram que há na mulher um ponto que excede à lógica fálica do ter. Então, para a mulher a questão é de ser *o falo*, mas, sob quais circunstâncias?

Ser o falo significa ser aquilo que falta ao Outro.⁷¹ Assim, o sujeito feminino entra na parceria amorosa como aquela que se presta a objeto compensatório diante do desejo do parceiro. De qualquer forma, é sempre para um outro que ela pode ser o falo, reconduzindo àquela posição já destacada por Freud, na qual o desejo e a demanda da mulher passam, obrigatoriamente, pela mediação do sexo oposto.

Dentro desse contexto, há uma tentação em relacionar o ser feminino com o masoquista. Quando Freud trabalha o masoquismo feminino (1924), a tese não consiste em dizer que as mulheres são masoquistas,⁷² mas, ao esclarecer as fantasias e práticas perversas do homem, ele se refere a um tipo de masoquismo que coincide com a posição feminina, entendendo por posição, não a sua posição subjetiva, mas o ser lugar no par sexual. Assim, tanto o masoquista quanto uma mulher, na parceria sexual, colocam-se no lugar de objeto.

⁷¹ Lembremos que o falo é o *significante da falta*, pois ele se presta a representar a *falta-a-ser* engendrada pela castração operada pela linguagem.

⁷² É bem verdade que a tese de um masoquismo feminino sustentada por Freud deu margem a vários equívocos. No texto *Uma criança é espancada* (1919), ele associa “ser espancado” com “ser amado”. A equivalência do fazer-se espancar do masoquista com o papel feminino na relação sexual levou Hélène Deutch a advogar, em *Psicologia da mulher* (1945, *apud* LAURENT, 1999), que as mulheres estão mais bem adaptadas e acostumadas à dor e, se elas sofrem, sabem sofrer melhor que os homens, haja vista que estão aptas a parir. Incrivelmente, essa tese biologizante ainda é escutada na boca de muitas mulheres hoje em dia. Porém é bom lembrar que o próprio Freud, em textos ulteriores, nos quais trata da feminilidade (1925, 1931 e 1933), já não recorre ao masoquismo para abordar a questão do desejo feminino. Foi Lacan ([1960] 1998, p. 740) quem clareou o mal-entendido, colocando o acento no fato de que, no texto de Freud, “o masoquismo da mulher é uma fantasia do desejo do homem.”.

Mas, lembremos que estamos no terreno do semblante, da mascarada, de maneira que é “bancando” o objeto que a mulher entra no jogo sexual. O masoquista “brinca” também de se fazer objeto, mas enquanto esse se apresenta como objeto depreciado, a mulher reveste-se do brilho fálico para ser desejada, porém, no caso da mulher, essa é apenas parte da questão, pois, como vimos, o objeto agalmático que cativa o desejo só retira seu poder da falta que a inclui.

É isso que Soler (2005c) nomeia de “mascarada masoquista.” Se a mascarada, em geral, dissimula a falta a partir da beleza ou de algum artifício do ter, há também a mascarada que ostenta a falta ou a dor, chegando, por vezes a fomentar falsas fraquezas.

Obviamente, temos aí que fazer ressalvas, pois uma coisa é consentir em entrar na mascarada que, como o nome diz, é um fazer semblante de objeto para o gozo do outro na relação sexual. Assim, se para isso for preciso se fazer de despossuída, façamos o jogo! Outra coisa é identificar-se com essa posição de objeto. Aí é o desastre ou pior, é a devastação,⁷³ pois o sujeito fica cativo da demanda, do gozo e do desejo do Outro, separados ou os três juntos, como comenta Soler (1995).

Não nos parece indiferente que alguns sujeitos masculinos busquem como prova de feminilidade justamente a mulher deficiente, humilhada, ferida ou espancada, uma vez que elas são portadoras de um traço de falta intrínseco ao feminino. O problema é quando eles as espancam ou humilham e elas permanecem nesse lugar, sofrendo e reclamando. Essa situação significa que a mascarada saiu de cena e há uma sujeição realizada.

Outra ressalva é a relação entre a posição feminina e a da histérica, no que concerne a “ser o falo”. A histérica é, por definição, aquela que quer completar o desejo do Outro, ou seja, trata-se de uma estratégia de tentar ser através da falta do Outro.

⁷³ A devastação feminina é um tema caro à Psicanálise. Como abordei no item anterior, Freud toca na questão de que muitas mulheres acabam por repetir com seus parceiros afetivos a relação primitiva e inconclusa que tiveram com suas mães. Lacan (1972) irá nomear de devastadora a relação passional entre essas duas mulheres, assim como devastador pode vir a se converter um homem para uma mulher. No Seminário 23 ([1975-1976] 2007, p. 98), ele trabalha a noção de *sinthoma*, irei abordar no Capítulo 3, Lacan diz que, se uma mulher é um *sinthoma* para um homem, este não o é para uma mulher: “Pode-se dizer que o homem é para uma mulher tudo o que quiserem, a saber, uma aflição pior que um *sinthoma*. (...) Trata-se mesmo de uma devastação.” Miller (1998b) esclarece que a devastação ocorre devido ao caráter infinito e arrebatador que possui a demanda de amor na mulher, de maneira que o retorno a ela acontece como devastação. Em outras palavras, é devido à natureza fora de limite da demanda de amor que quando ela retorna (e retorna de uma forma ou de outra devido à impossibilidade estrutural de responder), isto aparece com a mesma “violência” com que foi demandada, ou seja, passando por cima de tudo. “Falamos em devastação quando há uma pilhagem que se estende a tudo, que não termina, que não conhece limites, e é em função dessa estrutura que um homem pode ser o parceiro-devastação para uma mulher, para o melhor e para o pior.” (MILLER, 1998b, p. 115).

Como o falo é o significante da falta, caberia concluir que histeria e feminilidade são uma coisa só? De forma alguma, pois enquanto a mulher suporta consentir em encarnar o objeto do fantasma masculino, a histérica, não consente em abrir mão de sua fantasia de se identificar imaginariamente ao falo. E, como pontua Lacan, identificar-se com o desejo, como no caso da histérica, impede a identificação com o objeto de gozo. Daí a idéia de que o sujeito histórico conduz sua relação com o parceiro a partir de uma estratégia de subtração, de esquiva.

Lembremos que a vontade de deixar o gozo insatisfeito é o que define a posição histórica. Não que tal sujeito se recuse a qualquer gozo, mas ele goza da falta, o que é diferente de poder gozar da carne, sustenta Soler (2005b).

De qualquer forma, se a mulher (e não a histérica) se inscreve no par sexual como aquela que *se deixa desejar*, isto não diz do seu próprio desejo, de maneira que podemos questionar a condição que a faz consentir em ocupar tal posição.

Assim, estamos tocando no cerne da pergunta que Freud deixou em suspenso: afinal, o que quer uma mulher? Ou melhor, o que causa o seu desejo? Se ambos os sexos estão sob a égide do falo, como já exposto, todas as conquistas fálicas não estão ausentes do querer feminino, mas, como também já anunciamos, o ter fálico não é causa do seu desejo.

A primeira resposta dada por Lacan encontra-se no texto *Diretrizes para um congresso sobre a sexualidade feminina* ([1960] 1998 p. 701): “ela encontra o significante de seu próprio desejo no corpo daquele a quem sua demanda de amor é endereçada.”. E, dessa frase, podemos retirar duas consequências, uma que irá desembocar numa divisão do gozo feminino; e outra que aponta para a convergência entre amor e desejo no sujeito feminino. Vejamos a primeira.

Conforme Lacan anuncia, enquanto para o homem o que causa seu desejo é o *objeto a* da fantasia, para a mulher é o órgão viril, transformado em fetiche pelo significante fálico, que preencheria a função de causa do seu desejo. Dessa dissimetria, resulta outra, pois se, para o homem, a mulher se constitui no Outro absoluto, para a mulher, o homem vem a ser o conector que a faz ser Outra de si mesma.⁷⁴

Desse modo, o que se constata é que, em termos de gozo, ela se divide entre uma parte que provêm do gozo fálico (órgão viril fetichizado) e outra que está para além da ordem

⁷⁴ “O homem serve aqui de conector para que a mulher se torne esse Outro para ela mesma, como o é para ele.” (LACAN, [1960] 1998, p. 741).

fálica, que a faz ser transportada para fora de si e o homem é o conector, é quem torna possível essa experiência. Como podemos constatar, já nessa época, Lacan faz menção à duplicidade do gozo da mulher. No Seminário XX (1972-1973), ele irá situar tal experiência no êxtase dos místicos que, diferentemente do caso do gozo da mulher, não faz uso de um intermediário.

Em relação ao amor e ao desejo, observa-se que a mulher, ao contrário daquilo que acontece com o homem,⁷⁵ apresenta uma convergência entre objeto de amor e desejo, no que faz Lacan propor-lhe uma forma de amor erotomaníaca. Tal termo foi tomado da paranóia e supõe uma forma de amor delirante, na qual o sujeito tem a certeza de que o outro o ama. Mas, enquanto o delírio psicótico é marcado por uma certeza, o amor erotomaníaco da mulher se traduz por uma questão sobre o amor do outro: “Será que ele me ama?”.

Se o amor feminino é marcado pelo ciúme e pela exclusividade, é porque ele demanda o ser, de maneira que, em certos momentos de amor recíproco, há um apagamento temporário da sua *falta-a-ser*.

Como comenta Grant (2009, p. 40), a demanda de ser única para um homem “é para ser escutada como um grito desesperado no sentido de obter o suplemento de uma identidade faltosa, ou seja, que ela possa receber um traço de identidade, um nome, ali onde o nada reina.” Obviamente, a questão se complica muito com a perda do amor, causando um efeito depressivo, senão devastador, no sujeito.

De qualquer forma, o amor, para ambos os sexos, tem primariamente essa função de vir como suplência à falta,⁷⁶ do próprio sujeito, mas também, do parceiro. Vimos anteriormente que é com a marca do menos que o homem vai desejar uma mulher e transformá-la em falo. Mas como o homem se apresenta para a mulher para que ela o deseje?

⁷⁵ Há no homem a tendência de separar o amor e desejo, já explorado por Freud em texto de 1912, *Sobre a tendência universal à depreciação na esfera do amor*. O argumento de Freud parte da constatação de que, quando um homem ama uma mulher, ele a transforma em santa, pois é colocada no lugar de sucessora da mãe e seu desejo se dirige para outras mulheres, objetos de desejo rebaixados.

⁷⁶ No Seminário XX, Lacan comenta que o amor vem em suplência à não relação sexual. É fato que, para além do nível imaginário e simbólico, o real do amor aponta para a impossibilidade de apreensão do ser do parceiro. Então, diante desse muro, desse (a) muro (LACAN, 1972-1973), que faz com que do outro só se obtenham restos (objetos a) a saída seria reduzi-lo a cadáver. Como melhor possuir o amado senão perdendo-o? Mas, se o amor mostra seus limites na sua visada ao ser, é também fato que, para nós humanos não nos resta alternativa senão um encontro bem sucedido. Suplência não significa complemento e só é possível amar quando se suporta dar aquilo que não se tem. Portanto é como um ser que suporta a castração que o amor é suplência, caso contrário, acontece aquilo que apontei no texto, ou seja, o outro da paixão se converte em tampão daquilo que, por estrutura, é impossível de tamponar. Daí as consequências, por vezes nefastas, da perda do objeto amado.

Lembremos que a condição do desejo é a falta, de maneira que, no baile de máscaras da sedução e do desejo, o parceiro também precisa se reportar à falta, mas em outra dimensão. O que se passa, segundo Lacan (1960), acontece sob uma cortina, ou seja, o homem que possui o pênis está localizado na frente de um véu que encobriria um outro: o amante castrado, homem morto, Cristo ou íncubo ideal,⁷⁷ figuras que representariam o verdadeiro objeto de adoração da mulher. Como podemos observar nessa interessante solução dada por Lacan, a mulher, mesmo sendo absolutamente fiel a seu parceiro, o está traindo com esse outro que representa os efeitos de castração no homem.

A esse respeito, Ribeiro (2001) recupera um texto de Jules Michelet (1862), *A feiticeira*, que narra a história de uma jovem que, para se vingar da chantagem que o senhor medieval estava fazendo com seu marido, resolve ceder à tentação a que estava sendo sujeita pelo demônio em troca de que esse salvasse seu marido da perseguição do senhor. As palavras mágicas são, então, proferidas e...

[...] no mesmo instante, ela arrepiou-se e, horrorizada, sentiu-se empalada com grande dardo de fogo, inundada por uma onda de gelo (...). Deu um grande grito. Encontrou-se nos braços do marido, espantado, que inundou de lágrimas. (...) Afastou-se dele bruscamente, levantou-se (...). O marido estava assustado, pois ela jamais nem sequer o via e lançava às muralhas o olhar agudo de Medéia. Jamais fora mais bela. No negro e no branco amarelado dos olhos flamejavam um clarão que não se ousaria encenar, um jato sulfuroso de vulcão. (MICHELET, 1862, p. 8, *apud* RIBEIRO, 2001, p. 75).

Assim, possuída pelo íncubo ideal, ela sequer vê o marido, a quem traiu, visando ao demônio que despertara seu misterioso gozo. Essa cena do romance é ilustrativa de que o marido é o conector entre ela e aquele a quem venera.

A partir daí, diz Lacan (1960), a condição do gozo do órgão feminino está no retorno desse amor para o desejo, de maneira que, “numa receptividade de abraço”, o pênis seja

⁷⁷ O íncubo é uma figura da demonologia descrita no dicionário como “um ser que, segundo a velha crença popular, vem pela noite copular com uma mulher, perturbando-lhe o sono e causando-lhe pesadelos.”. Pode-se entender o íncubo como a figura do pai simbólico, pai instaurador da lei e agente da castração. O pai simbólico é uma figura mítica, é o guardião do gozo, aquele que pode gozar de todas as mulheres, como o pai totêmico de Freud. Mas o pai totêmico foi assassinado, morto, castrado. E seu assassinato deu origem à lei que proíbe a satisfação sem limites. Assim, essa “equivoca” figura do íncubo, simboliza o pai morto e, ao mesmo tempo, o guardião do gozo e o princípio da castração (MOREL, 1996b). Se, para o menino, a ameaça de castração pode ter como agente o pai real que representa a lei, para a menina, como não há ameaça, ela vai libidinizar a figura castradora, o íncubo ideal, aquele que encarna o gozo indizível. Na verdade, a figura desse íncubo representa o Nome-do-Pai, “lugar, para além do semelhante materno, de onde lhe veio a ameaça de uma castração que realmente não lhe diz respeito.” (LACAN, [1960] 1998, p. 742).

envolvido, apertado, “numa sensibilidade de cinta”, de forma que haja convergência de amor e desejo.⁷⁸ Essa convergência terá consequências importantes, principalmente, em relação à demanda de amor ser muito mais presente entre as mulheres do que entre os homens.

O desenvolvimento feito até agora dá especial atenção ao fato de que, para ambos os sexos, mas em especial para as mulheres, trata-se de suportar o lugar de “semblante” que o discurso oferece.⁷⁹

Existiria, então, uma afinidade maior da mulher com os semblantes? Sem dúvida, a instância do semblante é acentuada nas mulheres, se colocarmos o foco no fato de que, na parceria amorosa, ao se fazer desejar, ela tenha que se moldar às condições de desejo do homem. Além disso, se o semblante serve para encobrir o nada (real), como veremos a seguir, a mulher, por não possuir uma insígnia que a designe, estaria especialmente afeita a lidar com os artifícios.

Porém, contrariamente ao que poderíamos supor, Miller, em *De mujeres y semblantes* (2001), traz a observação de que as mulheres nutrem um ódio especial pelos semblantes. Assim, parece-me interessante explorar o ponto em que ele comenta sobre a proximidade da mulher com o real e as consequências (cínicas ou não) que isso pode vir a desencadear no sujeito feminino. E essa será também a oportunidade de se retomar uma tese de Freud, ainda não explorada. Para tanto, seguirei o exemplo do autor que tomou emprestado a protagonista do romance *Zazie no metrô* para discutir o tema.

2.5.1 *Zazie* e os semblantes da *cul-tura*

O escritor francês Raymond Queneau (1903-1976) escreveu *Zazie no metrô* em 1959 e o livro foi sucesso de público no mundo inteiro. No ano seguinte, Louis Malle, um dos expoentes da *Nouvelle Vague*,⁸⁰ adaptou o romance para o cinema. A linguagem que Queneau

⁷⁸ “(...) é este íncubo ideal que, numa receptividade de abraço, tem que se reportar como uma sensibilidade de cinta em torno do pênis.” (LACAN, [1960] 1998, p. 742).

⁷⁹ Obviamente, o discurso cabe dentro daquilo que acontece no corpo a corpo sexual, ou seja, de que é o desejo do homem, indicado pela ereção, que imprime a condição necessária para o ato sexual, fazendo com que a mulher só possa se inscrever como correlato desse desejo, daí o homem fazer semblante de ter e a mulher de ser o falo para ele.

⁸⁰ A *Nouvelle vague* é um movimento artístico do cinema francês que se insere no ambiente contestatório dos anos sessentas. A expressão foi lançada, em 1958, na revista *L'Express*, ao fazer referência aos novos cineastas franceses daquela época. Sem grande apoio financeiro, esses filmes eram caracterizados pela juventude dos seus autores, unidos por uma vontade comum de transgredir as regras normalmente aceitas para o cinema mais comercial.

usou no romance serviu de veículo para a contestação dos costumes que, naquele início dos anos sessentas, estava sendo veiculado pelas artes em geral.

Antes de nos voltarmos para o romance propriamente dito, vale dedicar algumas linhas para falar desse autor que representa um caso original nas letras francesas. Misto de matemático, humorista, erudito, linguista, poeta e pesquisador, Queneau soube misturar alta erudição com a liberdade das vanguardas e um humor que lhe era próprio.

Em 1960, Queneau funda e lidera a *OuLiPo* (*Ouvroir de Littérature Potentielle*⁸¹), grupo que se dedicou a aplicar à literatura princípios matemáticos, gerando uma permanente recriação da língua e da literatura. Segundo Alencar e Moraes (2010), foi do encontro do autor com o matemático François Le Lionnais que surgiu a proposta inovadora do grupo, que conta com muitos seguidores até hoje.⁸²

Um dos mais importantes trabalhos de Queneau, *Exercícios de estilo*, narra a história banal de um homem que encontra um estranho duas vezes no mesmo dia, porém o que torna a narrativa singular é que ela é contada de noventa e nove formas diferentes. A proposta é imitar estilos que se proliferam quase ao infinito. Desse tipo de exercício, surgiu aquilo que Le Lionnais (1961) chamou de “Literatura combinatória”.

Zazie no metrô foi, sem dúvida, o romance mais popular do autor, tornando-se um clássico na França por suas inovações linguísticas. Segundo Barthes (2009), com *Zazie no metrô*, Queneau não destrói o “nobre edifício da forma escrita”, mas a abala, como se, ao colocar em suspensão os valores da forma, algo de ambíguo fosse elaborado. E essa visão significa que, se, por um lado, o livro apresenta as características básicas do romance, por outro, Queneau “submete a segurança do romance a uma decepção.”.

De que decepção se trata? Barthes (2009) enumera várias, a começar pelas formas de duplicidade de pensamento, ou seja, aquilo que se diz não é exatamente o que acontece ou o

⁸¹ Oficina de Literatura Potencial.

⁸² A *OuLiPo* parte do seguinte pressuposto: “Todo discurso implica, necessariamente, restrições que ordenam sua legibilidade dentro de universos já existentes (a gramática, o vocabulário, a sociedade, a cultura...). Essas *contraintes* discursivas que participam de uma necessidade conversacional, praticamente, se opõem às *contraintes scripturales*, restrições que são fruto de uma escolha voluntária que um autor se impõe deliberadamente na produção de seus textos. OULIPO, desfazendo a idéia de que a literatura é a arte do único e do inimitável, explora o potencial teórico, ao mesmo tempo em que é obviamente poético ou criativo de uma lógica da repetição e da imitação. Escrever é imitar, repetir, traduzir. Os autores oulipianos produzem quatro tipos de textos: textos que utilizam estruturas já existentes, textos produzidos a partir da aplicação de restrições (*contraintes*) inventadas por eles, exercícios de estilo (pastiches) e textos de literatura combinatória.” (ALENCAR e MORAES, 2010). Como podemos observar, tais pressupostos tornam-se interessantes dentro dos propósitos desta tese, que discute, dentre outras, a forma e a subversão da forma. Veremos no próximo capítulo que o feminino, como representante do não-todo, pode ser remetido àquilo que está com um pé na norma, mas que também pode subvertê-la.

que aparenta, como o próprio título, pois Zazie jamais pegará o metrô. Também as figuras de sintaxe são abaladas por “uma artilharia de paródias.”⁸³ No entanto, em Queneau, as paródias possuem uma estrutura particular, “não é imitação, mas má-formação, equilíbrio perigoso entre verossimilhança e aberração.”.

Além disso, o texto é particularmente interessante no que diz respeito às “figuras de dicção”, onde o autor usa a transcrição fonética da maneira de falar para a escrita. O livro é recheado por expressões como “Kekefoikevocêdiss”, de maneira que, indo além da maneira de falar das ruas, Queneau invade a “muralha sagrada” do ritual ortográfico, fazendo surgir uma palavra nova, “indiscreta, natural, isto é, bárbara.” Tal transgressão acaba por trazer à baila uma pesquisa sobre a estrutura da escrita.

Seria um exagero (e um erro) comparar Queneau à Joyce, mas podemos dizer que ele está mais próximo de um Guimarães Rosa que, no nosso caso, soube tão bem captar os dizeres regionais em *Grande sertão: veredas* (1967). Se este começa seu romance com a palavra inventada “nonada”, Queneau, muito mais urbano e debochado, inicia com “dondekeventantofedô”, pergunta feita pelo tio Gabriel, enquanto espera a sobrinha Zazie chegar do interior.

O enredo do romance é prosaico, trata-se da história de Zazie, uma menina de aproximadamente 12 anos, que chega à Paris para ficar hospedada na casa do tio Gabriel. Mas, tudo o que lhe interessa na cidade não são os pontos turísticos, *Panthéon*, *Notre-Dame* ou *Sacré-Coeur*, roteiro clássico dos turistas e símbolo da cultura francesa. Zazie está interessada no sub-mundo do metrô, porém, qual não é o seu desapontamento, quando descobre que, durante os três dias em que ficará na cidade, o metrô está em greve.

O jeito é sair pelas ruas arrumando confusão com os adultos, “uns pamonhas”, como ela diz. A certa altura do romance, um policial declara: “As palavras não tem mais o mesmo significado que antigamente.” (QUENEAU, 2009, p. 94).

⁸³ Paródia é uma imitação, na maioria das vezes cômica, de uma composição literária (também existem paródias de filmes e músicas), sendo, portanto, uma imitação que possui geralmente efeito cômico, utilizando a ironia e o deboche. Ela é parecida com a obra de origem e quase sempre tem sentidos diferentes. Na literatura, a paródia é um processo de intertextualização, com a finalidade de desconstruir ou reconstruir um texto. A paródia surge a partir de uma nova interpretação, a recriação de uma obra já existente, em geral, consagrada. Seu objetivo é adaptar a obra original a um novo contexto, passando diferentes versões para um lado mais despojado e aproveitando o sucesso da obra original, para passar um pouco de alegria, pela comicidade ou pelo deboche.

Sem dúvida, por intermédio de Zazie, Queneau questiona todas as convenções da civilização, inclusive a convenção da linguagem. Longe de encarnar a pureza da infância, ela é “uma personagem utópica, na medida em que representa uma antilinguagem triunfante (...), por isso mesmo, Zazie está fora da humanidade”, provocando certo mal-estar no leitor, como comenta Barthes (2009, p. 183).

A partir desse ponto, podemos retornar à discussão sobre o “cinismo feminino” diante dos semblantes. A cultura e a civilização são esforços de construir semblantes diante do caos que é vivermos uns com os outros. Construimos semblantes sociais, como aqueles que “a boa educação manda” na convivência com as pessoas. Existem também os semblantes que a cultura cria, na tentativa de fornecer balizas aos sujeitos, em determinado momento histórico.

Se as mulheres se apresentam, muitas vezes, como cínicas, assim como Miller (2001) destaca, seria porque elas são mais “amigas do real”? O cinismo,⁸⁴ como filosofia, não deixa de ser uma postura diante do real, mas não creio que daí resulte uma “amizade”, pois ele é muito mais uma forma de contestação, uma maneira de se esquivar, protestando, de entrar no jogo civilizatório. O cínico parece não aceitar que os semblantes sejam apenas semblantes.

Não há dúvida de que, nesse sentido, exemplos não faltam de sujeitos (em geral, femininos) que adotam tal posição, como revelam os casos de histeria, cuja queixa principal diz respeito a uma falta insuportável que os semblantes não obturam.

O semblante, segundo Miller, não é o avesso do simbólico nem se pode dizer que ele pertença ao registro do imaginário, como o termo “aparência” poderia sugerir. “O semblante propriamente dito resulta do simbólico, do esforço, inclusive filosófico, para apreender o real. Assim, partindo em busca do real, como Colombo em busca das Índias, o simbólico encontra, se me permitem, a América do semblante, desse semblante que é o ser e fracassa quando não reconhece, justamente, esse fracasso.” (MILLER, 2001, p.118).

Essa constatação significa que o termo semblante é usado para se referir àquilo que “se inscreve entre o simbólico e o real que, definitivamente, é da ordem do significante, daquilo que vem do simbólico, porém *não se sustenta na abordagem do real.*” (ibid., p. 11, grifo meu).

⁸⁴ O cinismo é introduzido na filosofia a partir de Diógenes, cujo objetivo na vida era fazer o que o seu pai havia feito (era filho de um cambista de má reputação), ou seja, falsificar toda a moeda corrente do mundo. Todas as moedas cunhadas com o signo de honra, sabedoria, felicidade e riqueza eram inscrições mentirosas, de maneira que ele rejeitou as convenções e foi viver como um cão. Daí ser chamado de cínico que quer dizer canino. Então, podemos dizer que o cínico é aquele que adota uma atitude displicente diante dos semblantes da vida.

A partir dessa conceituação, podemos entender como as mulheres se posicionam diante dos semblantes. Dentro da lógica falocêntrica – na qual Freud se pautou –, a mulher é aquela em que a castração é um dado de saída. Para ela, não há o que perder, o que a deixa, sem dúvida, mais próxima do real e numa relação mais clara com o nada que os semblantes recobrem. É exatamente essa condição que a habilita a não apreciar tanto o uso do significante para tamponar o real. “A posição feminina incluiria certa “intuição” (entre aspas), de que o real escapa da ordem simbólica.” (MILLER, 2001, p. 127).

No romance de Queneau, há um personagem que fala apenas uma frase, em momentos pontuais é bem verdade. Trata-se do papagaio Laverdure, aquele ser que, no reino animal, reproduz os sons da linguagem humana sem “dar trela” para o signo linguístico. Tal é a interpelação do papagaio, repetida em várias passagens no livro: “falar, falar, é tudo o que sabes fazer.” Sim, é o que nos resta, como humanos.

A linguagem fornece a ilusão de que, ao falar, o sujeito poderá encontrar aquela parte perdida de si mesmo, mas é exatamente porque fala que a falta se presentifica numa insistência de dizer aquilo que palavra nenhuma poderia conter. A falta original, da qual somos efeito, é recoberta pelo significante no simbólico e pelos objetos imaginários que o sujeito elege inconscientemente como recobrimentos. Assim, a postura de Zazie denuncia a “vacuidade” de todos os produtos da civilização, de onde podemos retirar a relação com o cinismo pontuado por Miller.

Quando Zazie sai pelas ruas de Paris, seus comentários são, muitas vezes, acompanhados pela expressão “*Mon cul!*”. Logo no início do romance, ela fica indiferente ao cumprimento do taxista que a levará para casa, juntamente com o tio. Esse a repreende dizendo: “Não seja esnobe”, qual não é a resposta de Zazie: “Esnobe, *mon cul!*”. Em seguida, ele a convida para ver a verdadeira tumba de Napoleão. “Napoleão, *mon cul!*” – responde Zazie. E, pouco a pouco, essa expressão contagia todos que estão à sua volta e o deboche acaba sendo usado para muitas outras situações.

A tradução para o português (“o caralho”) retira a relação fonética apontada por Miller (2001) de que a constante “*mon cul!*” faz alusão à cultura (*Kultur* em alemão). Assim, o que interessa à Zazie está no submundo da civilização, nos subterrâneos do mundo urbano, ou seja, “ali onde Freud escreveu *O mal-estar na civilização*, Queneau produziu *Zazie no metrô*, exatamente na mesma estação.” (MILLER, 2001, p. 128).

Zazie põe os semblantes da cultura em oposição ao real do gozo, escancarando que, por baixo das aparências, trata-se daquilo que é da ordem do excremento.⁸⁵ Com suas interpelações, a menina perfura tudo o que é produto da cultura, seu objetivo é mostrar o estatuto de semblante produzido pelos “adultos”, principalmente os homens que, presos ao seu “pequeno ter”, seriam muito mais crentes nos valores da cultura e da civilização.

Ora, foi por isso mesmo que Freud, no capítulo quatro do *Mal-estar na civilização* (1930, p. 124), disse que “as mulheres se opõem à civilização e demonstram sua influência retardante e coibidora” em relação aos valores da cultura.

Para ele, assim ocorre porque há uma diferença entre o investimento objetal no homem e na mulher, ou seja, a família se funda a partir do desejo do homem em preservar seu objeto sexual (a mulher) e ela deseja manter perto de si seu produto (seus filhos). Mas, enquanto “as mulheres representam os interesses da família e da vida sexual”, o homem, cada vez mais compelido a executar tarefas sublimatórias, acabaria se dedicando aos interesses da cultura, deixando a mulher e a família em segundo plano.

Desse fato resulta uma oposição entre Eros e cultura. É certo que Eros é o princípio por meio do qual os laços civilizatórios se estabelecem entre os seres humanos. Entretanto, ao mesmo tempo, se entendermos o Eros do lado daquilo que mantém o macho ao lado da mulher, e não, do lado do todo civilizatório – ao qual o homem é impelido –, pode-se concluir que o discurso universalizante da sociedade “aparece como um semblante que vela a mulher” (MILLER, 2001, p. 132).

Assim, é possível concluir que a cultura existe para encobrir o Eros de que a mulher é representante. Se o Eros representa o mais pulsional, também marca o menos de representação simbólica, daí Miller (1994, p. 85) dizer que os semblantes (da cultura, mas também qualquer semblante) têm a função de velar o nada. É fato que há “[...] uma constante preocupação da humanidade de velar, cobrir a mulher. De certo modo, pode-se dizer que se cobrem as mulheres porque A mulher não se pode descobrir.”. Ela representa o nada.

Por esse motivo, Freud diz que as mulheres são inimigas da civilização e menos propensas a substituir o real pelo semblante. Obviamente, não se pode mais sustentar a tese

⁸⁵ A tradução literal de *mon cul* seria algo com mais referência ao traseiro, mas a opção do tradutor, na edição utilizada, não deixa de ser interessante, pois “o caralho” é a forma depreciativa de se referir ao falo, que é um semblante, como já dissemos.

segundo a qual as mulheres fracassam na sublimação pulsional, assim como Freud postulava.⁸⁶

Entretanto, como já observamos no item anterior, mesmo que elas obtenham êxito na sublimação tal fato não obtura, necessariamente, a questão a respeito de sua posição feminina, que é algo em aberto, posto que cada mulher terá que se inventar, não negando, mas levando em conta o ponto que ultrapassa a lógica fálica.

De toda maneira, a proximidade da mulher com o real pode desembocar em duas posturas que considero opostas. Uma coisa é a atitude cínica, tão própria da histeria, que “se especializa” em denunciar os semblantes que a cultura cria para “velar” o furo do real. Outra coisa bem diferente é construir alternativas, consentindo no reconhecimento da natureza do semblante. Essas são construções necessárias, mas não definem, não apreendem o ser nem capturam o real. É por isso que Miller (2001) pontua a necessidade de observar como as mulheres manipulam os semblantes, como elas os adotam e, até mesmo, como os fabricam.

Diferente da histérica, a mulher consente na castração e não se exime em se inventar a partir do nada. Portanto o sujeito feminino não é aquele que está completamente do lado do ter fálico (como a solução pela maternidade, sugerida por Freud) ou da reivindicação fálica (como as histéricas), mas é aquele que pode fazer bom uso dos semblantes sem negar a divisão concernente a uma parte de seu ser que foge à lógica do todo. É sobre essa lógica que iremos discorrer no próximo capítulo.

⁸⁶ Lembremos que a sublimação é definida pela Psicanálise como um dos destinos da pulsão sexual, na qual é desviada para atividades socialmente aceitas e sem qualquer relação aparente com a sexualidade, como as atividades artísticas e intelectuais. Na conferência XXXIII, intitulada *Feminilidade* (1932, p.133), Freud declara: “Também consideramos as mulheres mais débeis em seus interesses sociais e possuidoras de menor capacidade de sublimar os instintos, do que os homens.”. Para Freud, enquanto um homem de trinta anos está em pleno desenvolvimento de suas capacidades mentais, a mulher da mesma idade possui uma “rigidez psíquica”. São declarações como essas que fizeram a ira das feministas. Com razão!

Alinhavos...



Branco e preto

A página em branco é angustiante. Isso já foi cantado e decantado por poetas e teóricos.

Aquí estou eu, novamente, entre um capítulo e outro.

Tudo em mim é diferente de cinco anos atrás, quando, ao escrever a dissertação, pulava de um capítulo a outro com facilidade. Aliás, já não pulo mais, meu corpo só caminha e tudo é mais lento.

No mestrado, antes de realmente seguir em frente, passei por vários desvios, escorreguei no terreno tortuoso do meu tema, até que consegui achar um prumo. Agora estou entregue às incertezas e muito mais angustiada.

Work in progress... é assim que me situo em relação ao trabalho. Então, preciso lançar mão da escrita minha, das letras que aqui eu vomito. Está difícil seguir em frente carregando essa insuportável leveza.

não-toda... não-toda... não-toda... é a pulsação que me acompanha por todas as páginas. Então, faço um esforço de amarração.

Estou muito próxima daquilo que me atormenta. Perdão, nesse balanço indecível, por vezes, a escrita se torna presa.

Presa defesa, preso avesso. Em que território irei me despír? Não aquí.!

Ah! Página em branco! Ah! Dark continent!

La vie n`est pas en rose.

Branco e preto, branco e preto, branco e preto.

Capítulo 3 – O feminino, *mais ainda...* e a escrita do *Sinthoma*

*O mundo da razão é que me assusta,
se a ele me limitasse, endoidecia.*

Hélia Correia

Fala-se sobre a mulher, aliás, tudo lhe cabe. Como vimos no capítulo anterior, as imagens do feminino vão da divinização às mais cruéis figuras do horror. E é exatamente porque ela representa o Outro absoluto, ou seja, por representar um gozo que está fora da falicidade e, portanto, fora do simbólico, que nada dá conta desse tudo que lhe cabe. Nesse sentido, tudo é nada.

Mas, então, o que nos resta? Restam as mulheres, uma a uma, o que cada uma faz com o impossível que a habita. Esse é um dado que não podemos nos furtar nem mesmo aqui, nesta tese apresentada para uma *universidade* que, como o nome indica, se insere em um discurso universal.

A Psicanálise nasceu do caso a caso, ela é, por definição, uma experiência singular na qual o estabelecimento da transferência permite fazer com que *um* analista possa “escutar” a emergência do inconsciente de *um* sujeito que se aventure a passar por tal dispositivo.

Porém a Psicanálise não teria lugar na civilização sem o esforço, a começar do bravo Freud, em teorizar aquilo que a experiência convoca, de maneira que ela possui um corpus teórico particular que lhe dá consistência para existir no âmbito das ciências, ditas, humanas.

É tal evidência que permite fazer pesquisadores que não passaram pelo dispositivo analítico usarem do referencial psicanalítico, para produzir conhecimento. Evidentemente, podemos objetar, dizendo que a passagem pelo dispositivo tornaria o uso de seus recursos teóricos mais significativos. Não resta dúvida, mas o fato é que existe, por parte dos teóricos em Psicanálise, o esforço de criar meios de transmitir aquilo que ocorre no terreno sempre nebuloso que é a subjetividade humana, levando em conta a hipótese do inconsciente.

Mas voltemos ao feminino. Se, como indiquei acima, nada e tudo pode ser dito a seu respeito, como abordá-lo na teoria?

3.1 A solução elegante de Lacan

Lembremos que, por meio do Édipo, Freud dá conta daquilo que acontece com o menino, porém, o mesmo não ocorre com o outro sexo. Somente no fim de sua obra ele se lança a escrever textos que tratam especificamente sobre o feminino, não sem confessar a impotência da Psicanálise nesse terreno, dizendo que a poesia e a arte pudessem, talvez, decifrar corretamente o enigma da mulher.

Também em Lacan, somente no fim do seu ensino se pode dizer que ele contribui com teses realmente inovadoras sobre o feminino. A construção dessa nova abordagem é iniciada no Seminário XVIII, *De um discurso que não seria do semblante* (1970-1971) e concluída nos anos posteriores, sobretudo, em *O aturdito* (1972) e no Seminário XX, *Mais, ainda* (1972-1973), o qual passaremos a comentar.

Lacan elabora a tábua da sexuação a partir de uma subversão da lógica clássica, utilizando alguns conceitos advindos da teoria dos conjuntos e da lógica formal. Como sabemos, ele sempre se sentiu atraído pelo rigor científico das matemáticas, de modo que todo o arcabouço de matemas, esquemas, grafos e estruturas topológicas construídas ao longo do seu ensino não deixam de ser a tentativa de formalizar a experiência analítica por meio da escrita matemática.

No primeiro capítulo, abordamos como Freud e Lacan usaram de aspectos da estrutura da escrita visível para se referirem à escrita em Psicanálise como texto, letra, traço, impressão e litoral do gozo. Agora, ao focar a escrita matemática, trazemos mais um elemento do qual Lacan lançou mão.

Há uma diferença, sem dúvida, entre o uso da escrita matemática e o uso de obras literárias (como o conto *A carta roubada*) ou da estrutura da escrita (como aquilo que ele observou na escrita oriental). A princípio, o uso da matemática seria uma forma mais limpa de escrita, uma vez que escaparia dos equívocos do sentido, próprios da linguagem natural.

A esse respeito, Chauí (2003, p. 114) esclarece que a lógica formal descreve “as formas, as propriedades e as relações das proposições, graças à construção de um simbolismo regulado e ordenado, que permite diferenciar a linguagem cotidiana e a linguagem lógica formalizada.”.

Trata-se, portanto, da pretensão de construir uma linguagem purificada das ambiguidades, porque trabalha com puras formas sem conteúdo. Assim, ao usar as letras matemáticas em todos os seus matemas, Lacan está em busca de uma transmissão integral da Psicanálise.

O real, por ser impossível, afirma Lacan (1972-1973, p. 125),

[...] só poderia inscrever por um impasse da formalização. Aí é que eu acreditei poder desenhar seu modelo a partir da formalização matemática, no que ela é a elaboração mais avançada que nos tem sido dado produzir da significância. (...) a formalização da lógica matemática, tão bem feita para só se basear na escrita, não poderá ela nos servir no processo analítico, no que ali se designa isso que invisivelmente retém os corpos?

Tal afirmação de Lacan indica que ele presta homenagem à lógica formal e se pergunta se não seria essa a única capaz de ajudar a formalizar aquilo que “não cessa de não se escrever”, ou seja, a relação sexual. Um pouco mais adiante, ele relata não crer ter sido em vão chegar “à escrita do a , do S barrado, do significante, do A e do ϕ . Sua escrita mesma constitui um suporte que vai além da fala, sem sair dos efeitos mesmos da linguagem.” (1972-1973, p. 126).

Mesmo que Lacan tenha usado tal escrita para formalizar a experiência, não podemos deixar de pontuar que há uma diferença entre o uso que Lacan fez dela e a pretensão de certos teóricos da linguística, como destaca Miller (1996c), de formalizar integralmente as línguas naturais. A língua supõe um real rebelde à formalização – é o que Lacan não se cansou de pontuar. Assim, diante daquilo que é impossível de escrever, resta a possibilidade de escrever a impossibilidade.

A mulher, com o seu gozo, representa o furo no aparato simbólico, ao mesmo tempo em que faz presente o mais além do que se pode atingir pela linguagem. Dessa forma, como se reportar a ela, já que estamos diante de um impossível de dizer? Como ressaltei logo no início do Capítulo, há mulheres, uma a uma, que fabricam soluções que respondem à falta simbólica, porém não há uma inscrição daquilo que seria A Mulher, como um conjunto fechado. Vejamos como Lacan escreveu esse impossível.

Não é demais recordar que a sexuação traz embutida a presença de três tempos (Morel, 1996): o tempo 1 leva em conta o corpo biológico; o tempo 2 é correspondente ao discurso social produzido a partir desse corpo; e o tempo 3 acontece quando o sujeito toma

uma posição subjetiva diante da castração e de sua correspondente modalidade de gozo. Será esse terceiro tempo que Lacan explora ao construir a tábua da sexuação.

No campo da subjetivação da sexualidade humana, temos somente o significante fálico para se referir ao homem e à mulher. Em Lacan, vimos que o falo foi retirado da querela imaginária, na qual Freud o colocara, atribuindo-lhe valor de significante privilegiado da estruturação sexual e do desejo do sujeito.

De qualquer forma, como, a partir de um termo único, obtém-se a distribuição dos indivíduos em duas metades que, além de tudo, não se complementam?⁸⁷

Se, anteriormente, Lacan resolve a equação com o semblante de ser ou ter o falo, nos anos setentas, a divisão entre os sexos é abordada a partir do uso das funções proposicionais. Em seu percurso rumo à formalização, ele desenvolve a noção de *função fálica* (Φx).

Apenas a título de explicação, farei uma breve retomada daquilo que se entende por *função* em lógica, tendo em vista aquilo que escrevi em minha dissertação de mestrado (NUBILE, 2005, p. 183).

Aristóteles quantificou as proposições pela quantificação do sujeito (todos, nenhum, alguns). Filósofos medievais e modernos julgaram necessário quantificar, além do sujeito da proposição, também o predicado (ex. afirmativas *toto-totais*: todo triângulo é todo trilateral, ou afirmativas *toto-parciais*: todo triângulo é alguma figura), chegando a oito tipos de proposições que não irei detalhar.

Muito tempo depois, à medida que se desenvolveu a formalização e a matematização da lógica, a noção de predicado recebeu um novo sentido, sendo tratado como “classe”, ou seja, como um conjunto de objetos que, possuindo algo em comum, caminha em conformidade (classe dos azuis, classe dos sólidos, classe dos esféricos). Assim, um predicado isolado não é verdadeiro nem falso, só tendo esse valor a partir da inclusão ou exclusão do sujeito numa classe.

Com a classe, o predicado torna-se uma relação entre duas variáveis e essa relação chama-se função. Por exemplo, a proposição tradicional “Sócrates é homem” será formalizada

⁸⁷ A complementariedade entre os sexos é, talvez, o sonho mais sonhado – e também o mais frustrado – entre os humanos, vide o mito de Aristófones (In: *O Banquete*, de Platão), no qual trabalhou o amor que se complementa no encontro da “cara metade”. A famosa máxima de Lacan “não há relação sexual” aponta para o fato de que não há proporção sexual entre homem e mulher. Eles possuem relações diferentes com a castração e com o gozo. Tal proporção é, portanto, impossível e todo impossível “não cessa de não se escrever”.

como $F(a)$ onde, F – a função – significa “a qualidade de ser homem” e (a) – a variável – designa “Sócrates.” (CHAUI, 2003, p. 117).

Com tal ferramenta, Lacan faz uma leitura da sexuação, na qual a *função* é escrita com o símbolo (Φ) , querendo dizer que tudo aquilo que tem a ver com a sexualidade provém da função do falo. Uma única função para dar conta dos dois sexos. Paralelamente, a variável (x) está no lugar do sujeito, indicando que “todos os x são fálicos”, ou seja, todos os sujeitos estão submetidos à lógica fálica e as diferentes formas de negação dessa afirmativa indicarão a distribuição dos seres falantes entre homem e mulher.

Vejamos como ele formaliza a sexuação:

Ilustração 5 – Tábua da sexuação.

HOMEM (UM)	MULHER ($\bar{\Lambda}$ OUTRA)
$\exists x \cdot \bar{\Phi} x$ $\forall x \cdot \Phi x$	$\bar{\exists} x \cdot \bar{\Phi} x$ $\bar{\forall} x \cdot \Phi x$
$\bar{\Phi}$ Φ	$S(\bar{\Lambda})$ $\bar{\Lambda}$

Fonte: André (1994, p. 218).

Nessa representação, o autor adicionou à tábua que aparece no Seminário XX, a indicação de que a posição masculina está inserida na lógica do Um (Todo) enquanto que, do lado da mulher, a referência é o Outro (Não-todo).

Para entender tais proposições, será preciso nos determos em cada termo da tábua. Começemos com a parte de cima, onde Lacan usa de três notações lógicas: o quantificador universal (\forall) que designa “para todo”; o quantificador existencial (\exists), que se refere ao “existe ao menos um”; e a negação marcada pela barra superior.

Assim, do lado homem, temos:

$\exists x \cdot \bar{\Phi} x$ (existe ao menos um x tal que a função *phi* não se aplica ao x), de onde se lê que existe um sujeito, para quem a função fálica não funciona e que, portanto, se inscreve contra a castração.

$\forall x . \Phi x$ (para todo x é verdadeiro que a função phi se aplica ao x) significa que, para todo o sujeito, é verdadeiro que a função fálica funcione, ou seja, todo homem está submetido à castração.

Tais equações demonstram que o conjunto designado por Homem se funda porque há um elemento que se destaca. Ou seja, a existência de um sujeito que não se submete à castração torna possível a existência da classe. Essas proposições se baseiam nas considerações de Pierce, para quem o universal é fundado a partir de um elemento de exclusão. Por exemplo, para se ter um conjunto de quadrados azuis, é preciso que um seja amarelo, ou seja, que haja pelo menos um elemento que destoe do agrupamento.

Do ponto de vista antropológico, Canguilhem (1982, *apud* PRATES, 2001, p. 84), comenta que o universal de uma norma precisa da existência da exceção, pois, “para apreciar realmente o valor de uma regra, é preciso que a regra tenha sido submetida à prova de contestação. Não é apenas a exceção que confirma a regra como regra, é a infração que lhe dá oportunidade de ser regra fazendo regra. Na ordem do normativo, o começo é a infração.”.

Deslocando tais considerações para o terreno da sexualização, quem faz a exceção e, portanto, quem funda o conjunto de homens é o Pai primevo de *Totem e tabu* (1913).

Aqui, talvez seja importante dizer algumas palavras sobre esse texto intrigante e improvável, mas genial, no qual Freud retoma a idéia da horda primeva de Darwin. É um mito, sem dúvida, mas, como todo mito, tem a função ficcional de construir uma história sobre algo que inquieta o humano.

O pai primevo tinha acesso a todas as mulheres do bando, portanto, não havia nenhum tabu que o impedisse de ter relações sexuais com todas as mulheres do clã. Pela crueldade de seus atos despóticos, ele incita os filhos ao assassinato – o que não deixa de ser um ato de transgressão à lei antiga imposta pelo pai. Ao matar o pai e devorá-lo, há a incorporação da lei que ele pregava, porém essa mesma lei carrega consigo a culpa. E, pelo “remorso e culpa” de ter assassinado o pai, esse pai é internalizado.

O poder que ele exercia externamente adquire agora mais força porque, estando dentro de cada um, torna-se (pelo menos em tese) praticamente impossível de conseguir burlar a si mesmo. Por esse motivo, Freud (1913, p. 146) escreve que “o pai morto se tornou mais forte do que o vivo”.

Se o pai da horda era o único a poder gozar de todas as mulheres, ao morrer, carrega esse gozo total para a tumba, não sendo mais possível seu acesso. Esse gozo se torna da ordem

do impossível do gozo. Os filhos agora terão de se contentar com parcialidades, uma vez que as interdições vão criar tabus que limitarão certos atos e o próprio gozo. A lei que os organiza não é arbitrária, mas sim, fruto de um acordo entre irmãos. Essa passagem é uma metáfora da castração como barreira ao gozo absoluto que estará, dessa forma, perdido para sempre.

Voltando à formulação de Lacan na tábua da sexuação, observamos que, quando ele escreve $\overline{\exists x \Phi x}$, significa a existência do “ao menos um” que está aquém da lei que a institui, tornando possível que todos os outros homens se submetam a ela. Tal é a escrita da segunda proposição: $\forall x \Phi x$, ou seja, todo homem está submetido à castração.

Vemos, assim, que a lógica edipiana está calcada nessa dialética do Um e do Todo, de modo que, para que haja homogeneidade, para que ninguém se sobressaia do todo, é necessário o surgimento do Um da exceção, ou seja, daquele que serve de esteio, mas também, de normatização para o grupo, devido à sua função de castração. Tal é a forma matematizada daquilo que Freud elaborou em relação ao Édipo masculino. A esse binário, Um / todo, se opõe o Outro / não-todo do lado feminino, que se expressa por um gozo, Outro, e por uma relação com a castração que lhe é característica.

Voltemos então ao quadro, onde se lê:

$\overline{\exists x \cdot \Phi x}$ (não existe ao menos um x tal que a função phi não se aplica ao x), ou seja, não existe nenhum sujeito para quem a função fálica não funcione, ou seja, não há nenhuma mulher que não seja sujeitada à castração.

$\overline{\forall x \cdot \Phi x}$ (para não-todo x é verdadeiro que a função phi se aplica ao x) querendo dizer que, para não-todo sujeito, é verdadeiro que a função fálica funcione, ou seja, a mulher é não-toda submetida à castração.

Se é possível deduzir do lado masculino que todo sujeito se inscreve na função fálica devido à existência de uma figura de exceção, na posição feminina não há essa figura fundadora de um conjunto de mulheres. Nenhuma mulher funda a existência de um sexo não fálico (as figuras místicas são sempre figuras fálicas por excelência). Assim, não havendo exceção não há regra, não há grupo de mulheres. Tal é a escrita exposta na tábua: $\overline{\exists x \cdot \Phi x}$

“A mulher não existe”, essa famosa frase de Lacan evidencia exatamente isso, ou seja, não é possível formar um grupo de mulheres, há que se tomar uma a uma. Se a lógica masculina se pauta na uniformização, a mulher faz série, ela se pluraliza, não faz Todo, daí ela ser escrita com uma barra: A (barrado) mulher.

A esse propósito, é sempre bem vindo o exemplo fornecido por Forbes (1996, p. 12) lembrando que “o homem adora estar no mundo, na ordem unida; quanto mais todos forem iguais, melhor. O exército, a igreja e as legiões de executivos são bons exemplos da vontade de ser uniforme (...) O guarda-roupa feminino com sua variedade de detalhes aponta para a prevalência do singular sobre a ordem unida.”.

Voltemos agora para a segunda parte da equação, na qual a inexistência d’A mulher implica sua não inscrição total na função fálica: $\overline{\forall x} . \Phi x$. Notemos que a negativa (que a barra superior indica) recai sobre o quantificador universal ($\forall x$), e não, sobre o predicado. E, se assim fosse, leríamos: todo sujeito não está submetido à função fálica. Mas, com a negativa posta no quantificador universal, o que se escreve é a impossibilidade de definir o todo.

A posição feminina está não-toda submetida à castração. Tal negativa não deve ser confundida com aquilo que entendemos por “alguns” ou “parte de”, pois esses conceitos pressupõem a existência de uma totalização que não existe. O não-todo não é um todo amputado de uma das partes que lhe pertence, ele aponta para a impossibilidade de formar um todo. Trata-se de um não-todo da inconsistência, e não, da incompletude, como comenta Miller (2003c).

Assim, a noção de não-todo aponta para uma relação de indeterminação entre o fálico e o não fálico. “Na mulher, há algo limitado pela lei fálica, porém tem algo que se manifesta não regulamentado por nada. Mas o fálico e o não fálico não estão separados, se dão ao mesmo tempo. A relação ao falo na mulher está marcada por esta indeterminação.” (LEITE, 2003, p. 89)

A lista daquilo que diz respeito ao feminino, no ponto em que faz furo no campo do simbólico, pode ser definida por sua relação com o inconsistente, o indemonstrável, o indecidível.

Lacan transpôs para a posição feminina o princípio da indecidibilidade, sob a influência das teorias do matemático austríaco Kurt Gödel que, nos anos trintas do século XX, formulou tal princípio. O matemático demonstra que uma série de axiomas ou postulados dentro de um mesmo sistema não poderão ser provados. Essa impossibilidade quer dizer que o desenvolvimento tenderá a um ponto ou a um topo na sua demonstração onde o desenvolvimento se detém. É aí que se produzem os pontos de impossível, o que significa dizer que há um conjunto de proposições assumidas e não há forma de prová-las dentro do mesmo sistema, são indecidíveis (cf. BALMA, 1992, p. 30).

Da complexidade dessas teses, nos interessa que os recursos simbólicos que nós humanos temos à mão não podem ser plenamente formalizados: haverá sempre um ponto de impossível, um furo no campo simbólico, que Lacan escreveu como S (A barrado).

Tal brecha ilimitada e exposta ao indecível faz da posição feminina um dos nomes do Real, que se expressa por um gozo situado para além do gozo fálico, tal como ele trabalha na parte inferior do quadro. Ali, ele propõe duas formas diferentes como homem e mulher se relacionam com o gozo.

A existência de modalidades de gozo diferentes em cada sexo exprime, de certa maneira, a “não relação sexual”. Do lado masculino ($\$ \rightarrow a$), Lacan indica que, para o homem, uma mulher vale como objeto (a), como objeto parcial, ele goza de uma parte do corpo feminino (de um olhar, de uma pele), de extremidades mais ou menos fetichizadas em conformidade com suas fantasias. Trata-se de um gozo circunscrito e parcial que encontra um limite na função fálica.

Na posição feminina, há um redobramento do gozo, uma divisão entre o gozo fálico (Φ), e o Outro gozo [$S(\overline{A})$]. O Outro gozo, situado para além do gozo fálico, está fora da linguagem. “Deste, não temos idéia alguma, pois ele escapa ao domínio do significante: só podemos supô-lo, seja porque o imaginamos ao contemplar o espetáculo que nos é oferecido por alguns animais, seja porque o deduzimos logicamente do furo de alguns discursos como o dos psicóticos ou de alguns místicos.” (ANDRÉ, 1994, p. 216).

Por esse motivo, Lacan interessou-se pela experiência dos místicos, pois eles experimentam um gozo que, como o da mulher, ultrapassa o regime fálico. Ao ler esses místicos, o que eles apontam é um gozo produzido pela evocação daquilo que está para além do Verbo, ou seja, não se trata da evocação do Deus Pai que produz o Verbo, mas sim, de um Deus cuja identidade estaria além de qualquer diferenciação significante. Esse gozo opaco do corpo seria o testemunho do furo no simbólico.

A capa do Seminário XX, *Mais, ainda*, traz a escultura de Bernini, na qual Santa Tereza D’Avila, em êxtase, está em vias de ser transpassada por um anjo com um dardo na mão. Uma seta de amor, como ela escreve em um de seus poemas,⁸⁸ que a arrebatava à experiência do gozo místico, um gozo indizível, posto que exceda às palavras Ao descrever

⁸⁸ “Quando o doce caçador/ me atirou, fiquei rendida,/ entre os braços do amor/ ficou minha alma caída./ E ganhando nova vida,/ de tal maneira hei trocado,/ que é meu Amado para mim,/ e eu sou para meu Amado. Atirou-me com uma seta/ envenenada de amor,/ e minha alma ficou feita/ uma com seu criador./ Eu já não quero outro amor,/ que a meu Deus hei entregado,/ meu Amado para mim,/ e eu sou para meu Amado.” (SANTA TEREZA DE ÁVILA, 1577. In: RIBEIRO, 2001, p. 76).

sua experiência mística com Deus, ela relata que, “no arrebatamento, a alma é conduzida sem que se saiba para onde segue. O corpo se levanta da terra, permanecendo suspenso no chão por uma força irresistível.” (MAIA, 1999, p. 84). A diferença do gozo místico para o gozo da mulher é que, no primeiro, prescinde-se do parceiro e, nesse sentido, não é necessário o homem como conector.

Por outro lado, se a mulher se duplica entre dois gozos, não significa que eles estejam numa relação de complementariedade. O Outro gozo é suplementar ao fálico. Nesse sentido, Lacan, no Seminário XX, é bastante explícito: “Vocês notaram que eu disse suplementar. Se tivesse dito complementar, onde estaríamos! Recairíamos no todo.” (LACAN, 1972-1973, p. 99). Se ele é suplementar ao gozo fálico, significa que se pode evocá-lo apenas a partir da castração, a partir da função fálica. E, por isso, ele é um *gozo a mais*, posto ser preciso passar pela castração, para que se desenhe uma borda em direção a um mais além.

Com a retomada feita até aqui, vimos que o feminino, nesta última formalização de Lacan, se expressa por uma relação não-toda com a castração e por um gozo que aponta para um além do simbólico.

Começamos, então, com as linhas do feminino e da escrita, a bordar/bordear alguns elementos que estão no cerne desses dois universos teóricos.

3.2 Alinhavos necessários

Ousar trabalhar com esses dois territórios, visando à interlocução entre eles supõe algumas considerações, uma vez que tanto um termo quanto outro podem ser remetidos a diferentes aspectos.

De que escrita estamos falando? De que ponto da teoria? O feminino também é um tema que sofreu várias transformações no decorrer do percurso teórico de Freud e Lacan, como acabamos de ver. Que aspecto será privilegiado nessa conjugação com a escrita?

O primeiro Capítulo foi uma retomada do percurso de Freud e Lacan em relação à noção de escrita. Lá, um aspecto permeou toda a trajetória, mas, até agora, não o explicitamos “com todas as letras”.

O processo analítico se faz a partir da fala de um sujeito, essa é a base e o princípio sobre o qual repousa tal experiência. Escutando aquilo que suas pacientes diziam, Freud supôs

a existência do inconsciente, ou seja, de um espaço psíquico que foge aos desígnios da consciência.

Não podemos deixar de levar em conta que o inconsciente é uma hipótese, sendo que Freud o deduz a partir de suas manifestações: atos falhos, lapsos de linguagem, chistes, sonhos e sintomas, todos eles tratados – a começar pelo sonho – como escritas cifradas, pois aparecem com um sentido diferente daquele que está recalçado.

Assim, por meio da fala, o inconsciente se manifesta a um analista que pode ler o que está escrito no inconsciente. Há uma escrita na palavra do sujeito que se põe a falar. Esse é o princípio mais elementar em Psicanálise. Dessa recordação, se descola que a escrita em Psicanálise está intimamente ligada àquilo que se entende por inconsciente.

E, se é assim, como articular a escrita com o feminino, levando em conta aquilo que o mestre pontuou sobre o feminino, ou seja, que não há um representante psíquico para a mulher no inconsciente? É, talvez, aí que reside toda a problemática, pois a noção de inconsciente vai sofrer alterações na trajetória teórica de Lacan que nos autoriza, não a pensar numa escrita do feminino, pois o feminino como um dos nomes do real, não cessa de *não* se escrever, porém, se não há uma escrita d'A Mulher, é possível repensar como seria possível uma aproximação do feminino e da escrita pela via do real do gozo, de um gozo que comparece, mesmo que de forma tangencial, no inconsciente.

Não é minha intenção rastrear em detalhes as alterações de perspectiva do inconsciente lacaniano em, aproximadamente, vinte e cinco anos de ensino, mas faço uma breve retomada a partir de aspectos que vimos em capítulos precedentes. Trata-se apenas de um alinhavo que abre a possibilidade de outras costuras e, para tanto, me pautarei na perspectiva aberta por Miller (2010), que faz uma diferenciação entre a época em que Lacan trabalhou com base no pressuposto de um “inconsciente simbólico” e em suas teorizações posteriores que apontam para a possibilidade de se pensar num “inconsciente real”.

Miller (2003a e 2010) faz uma tripla periodização no ensino de Lacan: há o primeiro Lacan, presente no texto *A função e campo da fala* (1953) e nos dez primeiros Seminários; o segundo Lacan começa com *Os quatro conceitos fundamentais em Psicanálise* (1964); e o último Lacan inicia com o Seminário XX, *Mais, ainda* (1972-1973). Miller distingue ainda o “derradeiro Lacan”, que corresponde a seus últimos escritos, depois do Seminário *O sintoma* (1975-1976), sobre o qual foi aberto um campo ainda pouco explorado, como comenta o autor.

No início de seu ensino, Lacan faz uma leitura estrutural, segundo a qual, o inconsciente freudiano é trabalhado a partir daquilo que a linguística trazia sobre a teoria do significante. Trata-se de um inconsciente simbólico, discursivo, ligado ao Outro e possuindo a mesma estrutura da linguagem. Essa postura significa que, nesse primeiro momento, o dado de base era a linguagem, aquilo que é partilhado pelos sujeitos de uma mesma cultura. São dessa época as máximas: “O inconsciente é o discurso do Outro”, ou ainda, “O inconsciente é estruturado como uma linguagem.”.

Tal concepção desembocou em uma perspectiva da letra vista como “suporte material do significante” ou “essência do significante.” Assim, neste primeiro momento, diante de um inconsciente simbólico, dado à leitura e à decifração do sentido, a letra estava incluída na dimensão significante. O texto mais representativo dessa época é *A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud* (1957), que foi abordado no primeiro capítulo.⁸⁹

Como podemos perceber, esse é o período em que o inconsciente, estruturado como uma linguagem, não inclui o gozo, já que o gozo está, por definição, fora da simbolização. Do gozo, o inconsciente não pode falar.

Como nessa época estávamos naquilo que se convencionou chamar de um ensino pautado pela supremacia do simbólico, a sexualidade foi tratada a partir do significante. Mas, de um significante especial, o falo, que ocupava o lugar privilegiado de poder situar, simbolicamente, a satisfação sexual. Obviamente, não podemos minimizar o salto e a validade conceitual que foi retirar o falo do plano imaginário, dando-lhe o estatuto de significante.

Entretanto o que quero remarcar é o esforço de Lacan em trabalhar com a satisfação sexual e com tudo o que dizia respeito à ordem pulsional a partir do simbólico, em especial do significante fálico, tratado como significante do gozo.

Se tal “inconsciente simbólico” não torna possível levar em conta a dimensão do gozo na letra, por extensão, também não é possível, com os pressupostos desse período, pensar em uma articulação entre escrita e feminino, pois aquilo que vai pautar minha referência de feminino se insere na virada conceitual que dará Lacan no seu último ensino, para o qual o Seminário XX (*Mais, ainda*) é a porta de entrada. Lá, como acabamos de ver, a mulher é um dos nomes do real, por ser representante do furo no simbólico que se presentifica sob a forma de um gozo excessivo e fora do limite fálico.

⁸⁹ Ver Capítulo 1, item 1.2.

Assim, não foi outra a intenção de traçar o percurso teórico, tanto da escrita quanto do feminino, nos dois primeiros capítulos, senão a de chegar ao ponto em que, para ambos, o gozo é levado em conta, não para ser “capturado” pelo simbólico, mas para pensá-lo numa aliança com os outros registros, com a ressalva de que suas respectivas naturezas não sejam diluídas. Tal será a questão que permeará vários Seminários de Lacan, até que, no seu último ensino, ele trabalhe com o nó borromeano – o que não deixa de ser uma nova escrita do laço entre real, simbólico e imaginário.

É fato que o último ensino de Lacan é tratado por Miller (2003a) como um corte em relação a vários conceitos e elaborações anteriormente feitas, porém, se ruptura houve, não podemos menosprezar certas passagens que levaram Miller a conceber um segundo momento na trajetória teórica de Lacan.

O Seminário XI, *Os quatro conceitos fundamentais em Psicanálise* (1964), representa uma quebra em relação à posição adotada pelo Lacan dos primeiros tempos que, àquela época começa a se distanciar de Freud. Como é sabido, esse Seminário marca a cisão com a IPA (*International Psychoanalytical Association*) e a fundação de sua própria escola.⁹⁰

E, se antes, ele descrevia o inconsciente ligado a uma cadeia de significantes e obedecendo a regras, agora, trata-se de um inconsciente pulsátil, temporal, que abre e fecha, como a pulsação das zonas erógenas.

Lacan descreve o inconsciente homogêneo a uma zona erógena, para mostrar que há uma mesma estrutura entre o inconsciente simbólico e o funcionamento da pulsão (Miller, 2000a). Nesse Seminário, ele desenvolve a constituição do sujeito a partir da Alienação e Separação, de onde o *objeto a* passa a ser isolado como resto daquilo que não é produção de significante.⁹¹

Miller ressalta que o *pequeno a* traduz uma significantização do gozo, diferente da noção de significante do gozo (expresso pelo falo). Para Lacan, a natureza do gozo parece rebelde para ser conservada sob o termo significante, de maneira que, no lugar do Φ , ele introduz um objeto – o *objeto a* – que não deixa de ser um modo de gozo, o qual, nessa construção, apresenta-se como um gozo cortado da relação com o Outro. Significante e gozo

⁹⁰ Para mais informações sobre tal fato, ver Miller, no capítulo “Contexto e conceitos”, em seu livro *Para ler o Seminário 11 de Lacan* (1997).

⁹¹ A alienação e a separação já foram comentadas no segundo capítulo, item 2.4. Observamos a partir dessa construção que o objeto *a* é retomado na fantasia do sujeito, de maneira que, como comentei na referida nota de rodapé, a fantasia é a maneira como se pode observar que o significante e o gozo se juntam, numa articulação. A fórmula da fantasia – $\$ \diamond a$ – põe em relevo exatamente tal evidência, ou seja, o sujeito barrado em relação com o fator gozo.

possuem estruturas diferentes: enquanto o primeiro é matéria, o outro é substância e o *objeto a* serve de intermediário entre os dois, uma vez que ele possui, ao mesmo tempo, a estrutura elementar do significante e também é substancial como o gozo.

Pode-se observar, nesse período, que Lacan está interessado na possibilidade de uma relação possível entre significante e gozo, entre saber e gozo. No Seminário 17, *O avesso da Psicanálise* (1969-1970), ele chega a postular que tal relação é primitiva, pois “aquilo que se veicula na cadeia significante é gozo (...), isso significa que o significante, a ordem simbólica, o grande Outro, toda essa dimensão é impensável fora da sua conexão com o gozo.” (Miller, 2000a, p. 98-99).

Tal concepção traz consequências importantes, pois, se o significante é aparelho de gozo, significa que aquilo que insiste em se repetir na cadeia significante não deixa de ser uma repetição de gozo. Nesse Seminário, ele desenvolve a teoria dos *Discursos*, entendidos como estruturas de linguagem que evidenciam a forma como o sujeito se relaciona com os significantes e com o objeto.⁹² Vemos aí a preocupação de Lacan em forjar a aliança entre territórios distintos – e a letra virá a ocupar papel de borda.

No Seminário seguinte, *De um discurso que não fosse semblante* (1971), encontramos a *Lição sobre lituraterra*, para a qual dediquei algumas páginas,⁹³ esclarecendo que, para Lacan, a letra é pensada como litoral entre saber e gozo. Ela não é da ordem significante, posto que não possui a função de notação da fala, mas sim, de acolhimento do gozo, lá onde um sulco é formado quando os semblantes se rompem.

Tomando por base a metáfora da chuva, que é uma precipitação de água onde há uma mudança de estado (gasoso para o líquido), aqui também, a ruptura dos semblantes (significantes), faz depreender o gozo que sulca a terra, criando um rastro. A letra encontra-se aí, ela está no vazio escavado, nessa rota lavrada sempre pronta, a partir de então, a alojar gozo.

A busca de um discurso que não é da ordem do semblante acaba por apontar para uma abordagem do inconsciente que não passa pelo desfiladeiro do significante e das significações infundáveis, dadas a partir da decifração do sentido.

É interessante remarcar que, neste mesmo Seminário, Lacan inicia a formalização da tábua da sexualização. A mulher (e o homem) – em anos anteriores, abordados por meio do

⁹² A respeito dos quatro discursos, mencionei-os brevemente em nota de rodapé no Capítulo 1.

⁹³ Ver primeiro Capítulo, item 1.5

semblante – fazem Lacan recorrer a uma escrita que escreva o impossível de se escrever. Desembocamos, assim, no Seminário XX, *Mais, ainda* (1972-1973), no qual ele usa recursos da lógica formal para se referir às posições dos sujeitos, como acabamos de ver no item anterior.

Esse é um Seminário de corte, pois, nele, Lacan não só usa e subverte a lógica, mas também mostra “com todas as letras” o impossível de que trata o real. Por sua vez, o inconsciente é abordado de forma diferente da noção clássica do termo. “(...) o inconsciente, não é que o ser pense, como o implica, no entanto, o que se diz na ciência tradicional – o inconsciente é que o ser, falando, goze e, acrescento, não queira saber de mais nada. Acrescento que isto quer dizer – não saber de coisa alguma.” (LACAN, [1972-1973] 1985, p. 143).

Como podemos observar, Lacan vem radicalizando a idéia de que há uma satisfação na fala que, como um mero blá-blá-blá, não visa ao saber. Aquilo que está por trás dessa noção não é o *querer dizer*, mas sim, o *querer gozar* e isso muda o estatuto da palavra. Antes, tratada como instrumento de comunicação, agora é *aparelho de gozo*.⁹⁴

Miller (1996b) utiliza o termo *apalavra*⁹⁵ para se referir àquilo em que se converte a palavra, quando está dominada pela pulsão. E, se o que sustenta a palavra é a linguagem, isto significa que há satisfação na linguagem, outra satisfação, que não a do gozo puro do corpo.

Diante desse panorama, Lacan lança mão do conceito de *lalangue*,⁹⁶ evidenciando aquilo que ele pensa sobre a linguagem: “Se eu disse que a linguagem é aquilo como o que o inconsciente é estruturado, é mesmo porque, a linguagem, de começo, não existe. A linguagem é o que se tenta saber concernentemente à função da *alingua*.” (LACAN, [1972-1973] 1985, p. 189). Depreende-se dessa afirmativa que a linguagem é abordada como um conceito derivado, e não, originário em relação à *lalangue*, essa entendida como a fala antes do seu ordenamento gramatical e léxico.

Se pensarmos em cronologia, há primeiro *lalangue* e é a partir da entrada do significante-mestre que *lalangue* é amestrada, para que dela se extraia um conceito de linguagem. *Lalangue* está, pois, por traz da organização linguística que é a estrutura da

⁹⁴ “A realidade é abordada com os aparelhos de gozo.” (LACAN, [1972-1973] 1985, p. 75).

⁹⁵ Essa expressão é uma condensação de *palavra* e *aparelho*.

⁹⁶ Sigo as considerações de Haroldo de Campos (1990) que comenta preferir *lalangue* (expressão usada por Lacan em francês) à *alingua*, (tradução feita para o português). Segundo ele, em português, o prefixo *a* é usado como negação (afasia, aglossia etc). E, assim, *alingua* poderia significar carência de língua ou de linguagem. E, como ele bem lembra, *lalangue* em nada nos remete à idéia de *não-língua*, “é, antes, uma língua infantilizada, tensionada pela função poética, uma língua que ‘serve a coisas inteiramente diversas da comunicação’.”

linguagem. E se a linguagem é construída para a comunicação, *lalangue* quer dizer que o significante serve ao gozo, ela não leva em conta a comunicação ao outro a partir do Outro.

Em decorrência disso, o estatuto do saber inconsciente muda. Enquanto a linguagem é uma elocubração de saber sobre *lalangue*, o inconsciente é um saber-fazer com *lalangue*. O inconsciente freudiano – o inconsciente marcado pelo simbólico – funciona no nível da comunicação que pode ser cifrada e que, portanto, demanda decifração. Mas, se o inconsciente é um “saber-fazer com *lalangue*” (LACAN, [1972-1973] 1985, p. 190), significa que há um além (ou aquém) da decifração.

Assim, podemos dizer que um inconsciente feito de *lalangue* produz efeitos que perturbam não só o pensamento (abordado como rateio: *pensa-mente*), mas também, o corpo.

É igualmente dessa época a alteração da terminologia usada por Lacan para se referir ao ser falante: de *sujeito*, agora ele passa a utilizar o *falasser*. Longe de ser apenas uma troca de nomes, tal alteração carrega consigo uma mudança no estatuto do gozo e uma conseqüente alteração no poder do significante.

A concepção de Sujeito barrado⁹⁷ estava inserida no ponto de partida de Lacan, no qual, no campo e função da fala e da linguagem, o corpo não aparecia. Assim, dentro dessa perspectiva primeira, falar de Sujeito supunha um corpo mortificado, um sujeito sem corpo, já que sua relação é com o grande Outro, lugar do código, como salienta Miller (1998b).

Ao se referir ao *falasser*, Lacan vai além do sujeito barrado, porque inclui o corpo. Tal inclusão se deve ao fato de que o gozo, agora levado em conta (e, cada vez mais), necessita de um corpo para gozar. Assim, nesse momento, trata-se não apenas de um corpo que goza, mas também, de um gozo na linguagem, na medida em que o sujeito tem um corpo – é o que o conceito de *lalangue* carrega.

Para apreender *lalangue*, basta observar a linguagem sem-sentido da mãe-bebê, ou melhor, a troca languageira que os dois seres experimentam nesse encontro *gozozo* com a linguagem. Não é à toa que *lalangue* nos remete à língua de origem, língua materna, de onde o

⁹⁷ Apenas a título de esclarecimento, o sujeito em Psicanálise não é o indivíduo, nem o eu de que fala Freud. É o ser humano submetido às leis da linguagem que o constituem e que se manifesta de forma privilegiada nas formações do inconsciente. (cf. Dicionário Chemama). Como podemos observar, trata-se do “sujeito do inconsciente”, por isso barrado. De qual inconsciente? Daquele abordado a partir das leis da linguagem.

futuro ser falante, marcado pelo significante e condicionado pela letra, se constituirá em falasser.⁹⁸

Do que vimos até agora neste rápido panorama esboçado, podemos dizer que *lalangue*, matriz do inconsciente, faz com que esse último contemple não apenas uma rede de significantes, mas também uma língua de gozo.

Voltaremos, mais à frente, a explorar tal concepção, antes, retomarei algumas passagens do Seminário XX, durante o qual Lacan dá uma nova versão a respeito da relação entre leitura e escrita. Essa discussão será a porta de entrada para retomarmos a noção de *lalangue*, agora em sua relação com o feminino.

⁹⁸ Lalangue [...] “serve para coisas inteiramente diferentes da comunicação. É o que a experiência do inconsciente mostrou, no que ele é feito de ‘alíngua’, essa língua que vocês sabem que eu a escrevo numa só palavra, para designar o que é a ocupação de cada um de nós, *alíngua* dita materna e, não por nada, dita assim.” Lacan ([1972-1973] 1985, p. 188).

Horácio

Ontem, choveu o dia inteiro, chuva de letras que trancou meu peito e tudo o que escrevi foi pro lixo, lixo, lixo, lixo.

Temo, como temo, não dar tempo de entregar o que gostaria, mas, hoje em dia, trabalho com o possível. Deixo o impossível para todo o resto, que é bastante, é toda a minha vida.

A janela do sétimo andar é quente no verão e escrever se torna um passeio pela praia do litoral. Caminho pela areia, a água que chega e molha meus pés:

*branco-verde-espuma-branca-areia-areia-quente-frio-
vai-vem-vai-vem-horizonte-verde-azul-vegetação-mar.*

Aquí, a praia é feita de branco e preto: branco-tela, preto-tecla. Uma haste de brilho intermitente me lembra que escrever é preciso, mas faz calor, um calor que vem de dentro de mim e, mesmo com o ventilador ligado, pés no chão, cabelo pra cima e roupa leve, tudo é quente.

*As palavras queimam e teimam em sair. Palavras soltas, frases, sentidos e não-sentidos ficam ruminando na minha cabeça, esquentando, até que despejo tudo neste branco que, aos poucos é tingido com *petits pois* pretos.*

Lembro de um tempo, escrever era algo artesanal, a gente usava lápis e papel e eu era menina que sentia um prazer enorme em empunhar aqueles instrumentos que se transformavam num nem-sei-o-quê-de-tudo. Fios coloridos.

Eu gostava de copiar gravuras. Descobri que podia colocar figuras embaixo e decalcar aqueles desenhos-maravilha na minha folha branca.

Era uma vez em que, eu criança, fabricava brincadeiras com a revista da turma da Mônica. Meu Deus, quanto tempo! Não sei por quê. Será que era mais redondo, mais verde, mais fácil de copiar? Decalquei o Horácio,

com algumas letras que estavam acima dele. Acima, ao lado, abaixo? Como saber? Eu só era uma menina com lápis de cor, descobrindo que a vida podia ser grafada, copiada, colada e transformada.

Lembro perfeitamente que, na saída da casa da minha avó, perguntei pra alguém que achava importante - um oráculo que sabia decifrar aquele mundo - “o que é isso que eu fiz?”. E eis que, para minha surpresa, espanto e maravilhamento, veio a resposta: “Aqui está escrito hora!”

Horas boas, eu havia escrito hora, hora de horas, hora de relógio, que horas são, por favor? Hora, Horácio.

E, saltitante pelo corredor estreito que dava para a rua, fui dizendo pra mim mesma que o mundo pode ser lido a partir de letras que ecoam sentidos diversos.

Horácio-verde-redondo, você foi minha primeira paixão escrita!

Quanta saudade! Com amor, Marisa.



3.2 Escrita e leitura no Seminário XX – *Mais, ainda*

Nessa retomada e avanço da teoria, vimos que, para Lacan, a leitura parte inicialmente da escrita, mas é uma leitura que é decifração, pois o significado pode ser lido, interpretado. Porém, diante de uma perspectiva de elevar a *não relação* aos vários elementos da teoria, observamos, no Seminário XX, que ele destaca que escrita e leitura não estão acoplados.

Tal evidência já se expressa na primeira página do capítulo III, no qual Lacan revela que assim nomeou seus *Escritos* porque “pensava que não eram para ser lidos”. O que tudo isso quer dizer? Um começo de resposta está no próprio autor, quando afirma: “se há uma coisa que possa nos introduzir à dimensão da escrita como tal é nos apercebermos de que o significado não tem nada a ver com os ouvidos, mas somente, com a leitura, com a leitura do que se ouve do significante.” (LACAN [1972-1973] 2007, p. 47).

Dessa maneira, se o significado não se ouve, mas advém da *leitura* daquilo que é ouvido do significante, essa leitura pode ser múltipla. Já podemos ver aí que leitura e escrita não são, necessariamente, o verso e reverso da mesma moeda. É preciso notar que Lacan está se referindo à leitura no contexto psicanalítico e tocando no cerne do que é a interpretação analítica, mas ele se reporta a um exemplo que vem da literatura para remarcar aquilo que deveria nortear a “leitura” em Psicanálise.

Lacan introduz o exemplo de Joyce, que produziu uma literatura aberta a múltiplas leituras o que a torna praticamente ilegível. Ao se perguntar o que se passa com Joyce, ele comenta:

O significante vem recheiar o significado. É pelo fato de os significantes se embutirem, se comporem, se engavetarem – leiam *Finnegans Wake* – que se produz algo que, como significado pode parecer enigmático, mas que é mesmo o que há de mais próximo daquilo que nós analistas, graças ao discurso analítico, temos que ler – o lapso.

(LACAN, [1972-1973] 2007, p. 51.)

Assim, um escrito que traz uma profusão de significantes que se encavalam uns sobre os outros, obscurecendo a dimensão do significado, põe sob suspeita a correspondência entre escrita e leitura. E há uma descontinuidade entre elas – a mesma que Lacan aponta no discurso

analítico entre o que se ouve da derrapagem do lapso e o que é lido. Aliás, quem lê? O próprio lapso já indicaria uma *auto-leitura* do inconsciente.

Utilizando agora um exemplo da natureza, Lacan incita a platéia a pensar no “[...] vôo da abelha. Ela vai de flor em flor, ela coleta. O que vocês aprendem é que ela vai transportar, na ponta de suas patas, o pólen de uma flor para o pistilo de outra flor. Isso é o que vocês leem no vôo da abelha.” (LACAN, [1972-1973] 2007, p. 52).

Como esclarece Mandil (2003): se tomarmos o vôo da abelha como um escrito, é provável que algumas pessoas associem esse significante (o balé da abelha) a um significado (esse vôo serve à reprodução das plantas ou, ainda, para comunicar que uma tempestade se aproxima). Nesse momento, Lacan se dá conta de que, na verdade, ninguém sabe ao certo o que acontece – e nem sabemos se a abelha lê o seu vôo e de que forma.

A possibilidade de se ler é algo que interessa à Psicanálise, pois as manifestações do inconsciente já seriam o resultado de uma *auto-leitura*. Assim, o sujeito do inconsciente é capaz de se interpretar e essa interpretação pode não ter nada a ver com o sentido dado por outra pessoa. “No lapso, o que vemos é o inconsciente interpretando, a seu modo, uma intenção de significação, produzindo um dizer distinto daquele que estaria previamente programado em um querer dizer.” (MANDIL, 2003, p. 140-1).

Mas a última frase de Lacan, depois do seu comentário sobre o vôo dos pássaros, é bastante enigmática. Se, na experiência analítica, diz ele, ensina-se a ler o inconsciente, “[...] o que vocês o ensinam a ler, não tem, então, absolutamente nada a ver, em caso algum, com o que vocês possam escrever a respeito.” (LACAN, 1972-1973, p. 52).

Essa é mais uma frase de Lacan que promove inquietação, pois não raro encontramos interpretações diferentes sobre um mesmo parágrafo. Mas não é acerca da existência de um fosso entre escrita e leitura que estamos tratando? Essa frase traz um elemento a mais em relação ao que já abordamos, pois, se algo se aprende na experiência psicanalítica, é o fato de que ela caminha em direção a que algo *não se escreve*. Aprende-se a ler aquilo que nunca se escreve. Podemos perceber, mais uma vez, que leitura e escrita não estão entrelaçadas. Mas o que é que *não se escreve*?

Como vimos, neste Seminário, Lacan trabalha com a desproporção sexual entre homem e mulher, portanto diante da *não relação sexual*, dada a impossibilidade de uma medida comum entre o gozo fálico masculino e o *não-todo* feminino, diante desse impossível, há uma página em branco que “não cessa de não se escrever.” E, no entanto, é porque não se

escreve que o sujeito se põe a tentar escrever algo. É por isso que Lacan se refere a uma *suplência* que a escrita promove diante do *não-todo* feminino: “(...) é assim que ela (a escrita) mostrará ser uma suplência desse *não-todo*, sobre o qual repousa o gozo da mulher.” (LACAN,[1972-1973] 2007, p. 49).

Parece que estamos num balanço indecidível, no qual, caminhamos para aquilo que não se escreve, mas que teima em escrever justamente porque se sabe impossível. Não se trata de uma negação, muito pelo contrário, é uma suplência no sentido de fazer escrever *a partir* do impossível.

Retornando à escrita nessa clivagem com a leitura, há que se destacar que, se o escrito tem uma função, esse deve ser buscado não na fixação de um determinado sentido ou interpretação, mas sim, na abertura de leituras que apontam para aquilo que escapa ao discurso.

Tal perspectiva é esperada em relação à interpretação analítica. Mas o mesmo não se pode esperar da leitura que aprendemos na escola. Não há como negar que aprender a escrita alfabética significa aprender como determinada língua é grafada, seus princípios léxicos e semânticos, de maneira que sua leitura possa servir de comunicação com o mínimo de ruído possível.

Há um descompasso entre o que se espera em uma e outra leitura, razão pela qual Lacan recorre a autores (dentro da literatura) e a escritas (não alfabéticas) que estouram com certos pressupostos.

Joyce, como pontuei, produz um texto com muitas entradas, em uma proliferação de sentidos que torna sua literatura interessante muito mais pelas palavras do que pela narrativa. As escritas ideográficas – em especial a caligrafia japonesa, como já vimos – trazem a marca daquele que a produz. Assim, tanto ou mais relevante do que a mensagem é o resultado do traçado. Nos dois casos, temos componentes que se aproximam da matéria com que a Psicanálise trabalha.

Nesse contexto, Lacan comenta, de maneira abusiva, aquilo que pensa sobre o aprendizado da escrita fonética com a qual, nós ocidentais, fomos alfabetizados. Tal aprendizado vai ser objeto de questionamento de Lacan no posfácio do Seminário 11, *Os quatro conceitos fundamentais da Psicanálise* (1964). Contido nas últimas páginas desse Seminário e escrito por Lacan em janeiro de 1973, ou seja, durante o Seminário XX, esse posfácio traz, em muitos aspectos, a marca do que ele estava abordando na época.

Usando sua habitual ironia, Lacan critica o processo de alfabetização, dizendo ter que “tirar dessas cabeças (dos seus alunos) o que elas creem manter do tempo da escola, dita sem dúvida maternal pelo que nela possui até de *desmaternização*: ou seja, que se aprende a ler ao se alfabetizar.” (LACAN, 1998, p. 264.).

Um primeiro ponto a destacar é que a condensação de palavras por ele criada lhe serve para mostrar que a alfabetização bestializa o sujeito, porque, ao aprender a vincular um som a uma letra (como ocorre no processo de aprendizagem da escrita alfabética), acaba-se por “desconsiderar a autonomia do escrito em relação às leituras que dele se fazem.” (MANDIL, 2003, p. 144.).

Os ideogramas, por exemplo, uma escrita estranha à língua, revelam a todo momento a distância entre o escrito e a fala. E essa distância se perde nas línguas fonéticas. A escrita chinesa, desde os seus primórdios, se recusou a ser simples suporte da língua. A aprendizagem de sua escrita, mais demorada do que a nossa, talvez tenha esse inconveniente, mas, ao trabalhar com tal tipo de escrita, tem-se contato com aquilo que é a natureza mesma do escrito.

Outro ponto a considerar desse pequeno trecho de Lacan é sua referência à *desmaternização*. Sem dúvida, a aprendizagem da língua escrita, mas também, da falada, presume que o sujeito abandone a linguagem *materna*, aquela que é sua brincadeira particular com a linguagem, para passar a usar a língua compartilhada por sua comunidade. Tal linguagem que não visa à comunicação, mas somente ao gozo de ela praticar, Lacan a nomeou de *lalangue*, como foi destacado no item anterior.

Assim, se estamos costurando o feminino e a escrita, esses comentários de Lacan nos abrem a brecha para discutirmos o que seria tal relação. E nada mais próximo de tal possibilidade do que o conceito de *lalangue*. Como vimos, esse é um termo forjado por Lacan diante de uma concepção de inconsciente que já não é mais definido como o “discurso do Outro” (simbólico) e de onde a linguagem – tomada como o material daquilo que é constituído o inconsciente – é um subproduto de *lalangue*.

3.4 *Lalangue* e o feminino

Sobre *lalangue*, foi inevitável não me referir em páginas anteriores, mas faço um comentário à parte, pois dela podemos extrair algumas consequências em relação ao tema desta tese.

A natureza de *lalangue* nos remete a dois pontos pertinentes àquilo que diz respeito ao feminino, ou seja, o aspecto de gozo que lhe é imputado e a relação com o não-todo fálico. *Lalangue* é língua de gozo e ela não leva em conta o regime da comunicação assentada pela comunidade. Ela é absolutamente solitária, singular, assim como, singular é cada mulher.

Decididamente, *lalangue* não é o mesmo que “a linguagem” (*la langue*). O efeito de escrevê-la subversivamente sem a separação entre o artigo e o substantivo mostra, dentre outras coisas, que ela é única. E é única por vários motivos: primeiro, porque cada *lalangue* é incomparável a qualquer outra, é uma produção de cada sujeito e, portanto, não se adapta ao esquema de um discurso padronizado. *Lalangue* é...

[...] uma língua entre outras, enquanto que, ao se colocar, ela impede, por incomensurabilidade, a construção de uma classe de línguas que a inclui; sua figuração mais direta é a língua materna, da qual basta um pouco de observação para admitir em qualquer hipótese que é preciso uma torção bem forte para alinhá-la no lote comum (...) é o que faz com que uma língua não seja comparável a nenhuma outra, enquanto que justamente ela não tem outra, enquanto, também, o que a faz incomparável não saberia ser dito.

(MILNER, 1987, p. 15)

Nessa excelente definição, podemos destacar que aquilo que faz *lalangue* ser única advém do fato de ela não ser inserida em uma classe, tornando impraticável uma comparação entre elas.

Assim, temos linguagem de um lado e *lalangue* de outro. A linguagem é algo que nos remete ao Outro, ao universo discursivo, “tesouro dos significantes”, como qualificou o Lacan dos primeiros tempos, portanto, algo partilhado por uma *comunidade*. É certo que ele isolou o conjunto desse grande Outro (A), com a barra que lhe cabe bem. O S(A barrado) indica que toda compreensão do significante (S), em um conjunto (A), cria uma perda. A própria teoria dos Discursos em Lacan evidencia que cada discurso produz um mais de gozar, um excedente, um resto.

Mas, como pontuei acima, *lalangue* não é o mesmo que a linguagem. Então, qual seria sua característica?

Em *Teoria d'alíngua*, Miller (1996c) comenta algo fundamental para entendê-la. Recorrendo aos teóricos da lógica e da teoria dos conjuntos, ele isola a *multiplicidade inconsistente* de *lalangue*. A multiplicidade supõe uma reunião de vários elementos, mas essa reunião pode ocorrer de modo *consistente* – quando a totalidade de elementos existe simultaneamente, funcionando como unidade, ou de maneira *inconsistente* – o que já indica uma contradição, uma vez que a totalidade não é possível. A *multiplicidade inconsistente* está, pois, na borda da teoria dos conjuntos. “O inconsistente é feito de partes ao mesmo tempo incompatíveis e inseparáveis. É um ser que não pode ser nem partilhado, nem reunido, um turbilhão ou uma comutação.” (1996c, p. 66)

Essa linguagem natural – *lalangue* – “não é algo de acabado, de fechado, delimitado por seus limites nítidos (...) tudo pode aí se inscrever, sendo necessariamente inconsistente”, comenta Miller (1996c).

Assim, podemos articular a *linguagem* com a consistência do Todo, ou seja, ela é compatível com a lógica do conjunto fechado, cernido dentro dos seus limites, com regras claras e com a pretensão de até poder ser formalizada numa escrita que retire os mal-entendidos tão próprios da linguagem natural.⁹⁹ Paralelamente, *lalangue* está relacionada com a inconsistência do não-todo que a faz única e sem possibilidade de inserção no limite do conjunto.

Ora, ao aceitarmos que *lalangue* se insere na inconsistência do não-todo, estamos nos referindo ao feminino em sua relação com a operação languageira. Enquanto a posição Homem implica uma sustentação das leis léxicas e sintáticas,¹⁰⁰ bem como, um ordenamento dos fatos de acordo com um ritmo previsível (linguagem/Todo), a posição Mulher indica uma operação singular que traz como característica os equívocos e a falta de uma lógica Toda, própria de *lalangue*.

Afinal, de que ela é feita? “De qualquer coisa, do que se arrasta tanto nos antros como nos salões. O mal-entendido está em todas as páginas, pois tudo pode fazer sentido,

⁹⁹ Estou aqui me referindo à escrita da lógica formal que, como já destacamos no início do capítulo, tem como lema criar uma língua artificial capaz de reduzir a gramática à lógica, para não permitir os equívocos e as derrapagens da linguagem comum/natural.

¹⁰⁰ “O homem é portador da idéia de significante. Essa idéia, na *lalíngua*, tem seu suporte essencialmente na sintaxe.” (LACAN, 1975-1976, p. 112).

imaginário, com um pouco de boa vontade.” (MILLER, 1996, p. 69). Tais equívocos de que ela é feita são possíveis devido ao mal entendido daquilo que se ouve.

Recorrendo à literatura para exemplificar o que seria esse conceito, Miller (1996a, p. 98) recolhe fragmentos de um texto do escritor Michel Leiris, que relata um momento na linguagem em que aquilo que era “só dele” fica socializado. Trata-se da memória de uma criança (o próprio Leiris) que...

[...] brinca com pequenos soldados. Um soldadinho cai. Deveria quebrar-se. Não se quebra. ‘Tamanho foi meu contentamento’, nos diz. E expressava-o, era um garoto que ainda não lia nem escrevia, dizendo: ‘... Flismente!’. Corrigem-no: “É felizmente que se diz.”. O pequeno Michel pensava que era assim que se dizia quando algo dava certo... ‘Flismente’.

Eis aí um belo exemplo de *lalangue*, desse momento em que a “regra do jogo”¹⁰¹ ainda não estava totalmente incorporada e que as significações exatas ainda não estavam postas, quando, antes da aprendizagem da leitura e escrita, se capturam as palavras apenas pela *audição* e que toda sorte de mal-entendidos é possível de ser criada.

Quando se está unicamente na audição, aquilo que se lê (ou se entende) é recheado de “interferências, assonâncias, recortes singulares”, de maneira que o resultado acaba sendo, muitas vezes, algo absolutamente insólito, mas que não dispensa o gozo daquele que a produz.

Como salienta Miller (1996a), não é possível saber como cada sujeito faz esses recortes, já que são singulares, mas há aí a marca de um gozo que encontrou um significante adequado para se expressar. Assim, não se pode dispensar a condição de gozo daquele que consegue, no jogo com a linguagem, trabalhar com o mal-entendido da palavra.

Até aqui, fizemos uma relação entre o feminino, na sua vertente de um gozo excessivo e de uma impossibilidade de ser enquadrada no Todo, com aquilo que é *lalangue*. Como vimos, no início dos anos setentas, Lacan advoga um inconsciente que não é mais entendido como tendo a estrutura de linguagem, mas que leva em conta a ordem pulsional, um excedente em relação ao simbólico. Dentro da mesma perspectiva, ele faz referência a um sujeito que não é mortificado, mas sim vivificado pelo gozo (*fallasser*) e a própria relação com a palavra passa a ser entendida como um aparelho de gozo.

¹⁰¹ Título do livro de Michel Leiris, de onde Miller recolheu esse fragmento.

Ora, se o conceito de escrita em Psicanálise está associado ao de inconsciente, então é a partir dessas referências que podemos pensar num feminino na escrita, entendendo-a dentro de uma abordagem do inconsciente como “um saber, um saber com *alíngua* (*lalangue*). E o que se sabe fazer com *alíngua* ultrapassa de muito o de que podemos dar conta a título de linguagem.” (LACAN, 1972-1973, p. 190, parêntese meu).

É certo que, no Seminário XX, Lacan ainda estava se referindo à operação linguística que, a partir de *lalangue*, conseguiria criar um saber. Em todo caso, o inconsciente já não é o mesmo daquele anteriormente pensado sob as bases da estrutura da linguagem. Agora, a base é *lalangue*.

A questão que se abre para os propósitos desta tese seria o de saber sob que circunstâncias torna-se possível obter ressonâncias de *lalangue* – ou, dito de outra forma, como o feminino (via *lalangue*) poderia comparecer em uma prática da letra?

Nessa época, como vimos, Lacan já menciona Joyce, mas somente alguns anos mais tarde, ele dedicará um Seminário inteiro ao escritor que, com sua obra, leva a potência da linguagem até chegar ao ponto de sua destruição. Lá, podemos constatar o que seria uma escrita marcada por *lalangue* que, ao mesmo tempo, sirva de amarração a um sujeito. Voltaremos a esse ponto.

De qualquer forma, no Seminário *O Sinthoma* (1975-1976), a premissa da “não há relação sexual” pode ser lida não apenas dentro da perspectiva de que entre homem e mulher não há complementariedade, mas de forma extensiva, podemos entender tal “não relação”, como a disjunção entre o gozo e o Outro (ordem simbólica). É certo que essa disparidade sempre foi apontada por Lacan, mas agora, ela é levada ao extremo. Entretanto, se a não relação se estende a todos os termos de forma radical, como operar?

É a partir dessa disjunção que ele começa a lançar mão da topologia dos *nós borromeanos*,¹⁰² no qual não há alternativa senão recorrer a conectores que ora estão ligados à rotina (tradição, herança), ora são da ordem da invenção (Miller, 2000a).

Assim, passamos da dominação (por ex. do simbólico sobre o imaginário, própria do seu primeiro ensino) para o enlaçamento de termos que, possuindo o mesmo estatuto, apresentam-se absolutamente disjuntos, de maneira que um elemento suplementar os manteria juntos.

¹⁰² A estrutura dos *nós borromeanos* já foi mencionada no segundo Capítulo, quando discutimos, a partir do romance *Lavoura Arcaica*, a passagem do Nome do Pai aos Nomes do Pai e será novamente retomada mais à frente.

A partir desse último Lacan, me autorizo a fazer a passagem da articulação do feminino e da escrita, via *lalangue*, para a possibilidade de observar certos escritos literários que trazem elementos do feminino. Mas, para chegar a tal formulação, faz-se necessário um breve passeio pelo Seminário 23 e pela obra do escritor James Joyce.

3.5 Seminário 23: Do sintoma ao *sinthoma*

A leitura do Seminário 23, *O Sinthoma* (1975-1976), não é confortável. Na verdade, ler Lacan nunca é confortável, mas os momentos de ruptura reforçam ainda mais o mal-estar que ele provoca, além do que, no caso desse Seminário, o desconcerto aumenta, pois nele encontramos muitas incoerências, como assinala Miller (2006).

Daí Miller (2006) sugerir que não se deve procurar “as pequenas besteiras que pululam” no seu decorrer. É preciso, ainda segundo esse autor, deixar de lado “toda esperança e também toda ordem, o princípio e a demonstração”. Interessante conselho que me caiu muito bem, pois, quando comecei a lê-lo, tomei-me pelo incômodo próprio de quem não encontrava a mesma maneira de Lacan se referir a certos termos, como anteriormente eu estava acostumada a entender. Soma-se o fato de que os Seminários são feitos em progressão (*work in progress*), ou seja, no transcurso das aulas, há alterações, de maneira que novos conceitos se desenham. Começemos por aquele que dá nome ao Seminário 23.

Como ressaltai no item anterior, Lacan já trabalhava a diferença entre linguagem e *lalangue* e tal diferença repercutia na abordagem do inconsciente. Agora, seguindo a mesma lógica da predominância do real, outro par se apresenta: *sintoma* e *sinthoma*.

Seria apenas uma brincadeira de Lacan? Digamos que, ao criar essa palavra, ele estava inspirado pela maneira como Joyce usava e abusava do jogo com a linguagem, quando, em muitos momentos, a composição de uma palavra era feita a partir de vocábulos de outras línguas. É o caso do *sinthoma* (*sinthomem*) que é a grafia antiga da palavra sintoma (*symptôme*, no francês atual).

Então, como lembra Miller, se anteriormente, Lacan era guiado pela mão de Freud, agora é a mão de Joyce que ele segura. Que consequências tal “parceria” gera em sua elaboração teórica? O *sinthoma* é uma nova abordagem do *sintoma* clássico, ou se trata de outra coisa? Ele é uma construção ou está lá desde o início de um tratamento?

Talvez, não se encontre uma resposta única e conclusiva para essas perguntas, mas escolho, basicamente, a mão de Miller (2005, 2006 e 2010) para fazer os meus recortes e alinhavos da teoria.

Sintoma e *sinthoma*: seguindo o raciocínio de Miller, seria possível pensar que o segundo termo se insere na mudança de perspectiva que Lacan faz em seu último ensino. Acompanhemos o seguinte esquema deduzível das aulas por ele proferidas:¹⁰³

Joyce	lalangue	<i>sinthoma</i>	gozo	redução	nó	buraco
Freud	linguagem	sintoma	verdade	interpretação	significante	traço

Como podemos observar nessa série, os termos colocados abaixo da barra são substituídos pelos que estão acima. Assim, antes, tínhamos o *sintoma* como expressão de uma verdade do inconsciente e, portanto, interpretável na ordem significante. Tal ordem significante quer dizer que S1-S2 é condição para o sentido, ou seja, que o sentido é alcançado nessa articulação simbólica.

A verdade seria, portanto, buscada no sentido do significante. Paralelamente, o *sinthoma* não é uma formação do inconsciente, assim como Freud classicamente o formulou, de maneira que, quando Lacan enfatiza a disjunção entre *sintoma* e verdade, aquilo que acaba por se destacar é o papel do gozo, próprio do *sinthoma*.

Todo *sintoma* comporta uma satisfação avessa à representação, um gozo que insiste para além de toda decifração.¹⁰⁴ Esse aspecto é levado às últimas consequências na formulação do *sinthoma*. Assim, como o termo *sintoma* está muito carregado da idéia de uma mensagem passível de ser interpretada, o *sinthoma* serve para evidenciar a dimensão real do gozo do *sintoma*.

Então, qual a diferença entre *sinthoma* e *sintoma*? – pergunta Miller (2006, p. 27): “O *sinthoma* designa precisamente o que, do *sintoma*, é rebelde ao inconsciente, o que não representa o sujeito, o que não se presta a nenhum efeito de sentido que traria uma revelação.” Podemos entender, portanto, que não se trata exatamente da substituição de um termo por

¹⁰³ *Peças avulsas* (2005), parcialmente publicado nos números 44, 45 e 46 da Revista *Opção Lacaniana*.

¹⁰⁴ Lembremos que, mesmo anteriormente, o *sintoma* já era abordado como possuindo um núcleo de gozo. O *sintoma* possui um invólucro simbólico, ou seja, uma maneira de se apresentar de onde é possível retirar as possíveis causas de seu aparecimento. Porém a elucidação das circunstâncias não dissolve completamente o *sintoma*, exatamente porque ele possui esse núcleo de gozo que fixa o sujeito em determinada posição sintomática. Na verdade, sabemos que o *sintoma* é uma forma “torta” de o sujeito obter satisfação por meio do gozo, sustentado por sua fantasia.

outro, mas de perceber que o *sinthoma* coloca o acento no ponto em que o *sintoma* é irreduzível à ordem significante, cabendo à análise chegar a esse ponto.

Anos atrás, Miller (1998) apresentou em Salvador aquilo que, na ocasião, ele chamou de operação redução, de maneira a atingir o osso de uma análise. Trago um panorama abreviado do percurso que ele seguiu, pois acredito que possa ajudar no entendimento desse processo.

Em uma análise, ocorre de o sujeito apresentar-se com uma queixa (*sinto-mal*) que, no transcorrer do tratamento, se transformará em sintoma analítico, ou seja, numa questão que o fará falar. E, como sabemos, a linguagem traz em si o poder de ser prolixa. O sujeito se repete, num incansável re-dizer, recheado de fatos, sentidos, descrições e explicações que proliferam como ervas daninhas. Esse é o momento da amplificação significativa que, no meu entender, não deve ser desprezado, mesmo que a meta da análise seja outra.

Desse *re-dizer-se*, a análise produz uma operação-redução que se manifesta na construção daquilo que, para o sujeito, se repete, assim como, nos termos que convergem e ainda naqueles termos que são evitados por ele.

A partir dessas três operações, o sujeito consegue reconhecer aquilo que, nele, “não cessa de se escrever”. Mas a análise não para aí, é preciso ir ao encontro do que “não cessa de não se escrever”, ou seja, do real envolvido nisso que se repete, converge ou se evita. Nesse caso, a pergunta é outra: por que tal fato, tal dito, ou ainda, tal equívoco de *lalangue* ganhou valor fundamental na existência do sujeito?

E não há uma resposta que tenha o estatuto de verdade última, pois estamos no terreno da contingência, ou seja, de um encontro absolutamente singular, de maneira que não é possível, pela ordem do saber, deduzir uma razão. Assim, se a análise visa ao real, a interpretação muda também de perspectiva, pois não se trata de uma decifração de *sintoma* em termos de verdade, não se trata de insuflar sentido, mas da redução a um osso.

Para tanto, o analista, atua em outro nível. Na primeira aula desse *Seminário*, Lacan (1975-1976, p. 18) diz que “temos apenas o equívoco como arma contra o *sinthoma*. (...) Com efeito, é unicamente pelo equívoco que a interpretação opera.”

Não pretendo me estender sobre o manejo do analista.¹⁰⁵ De qualquer forma, nesse nível se situa a modalidade de gozo de um sujeito que não só deve ser reconhecida, mas

¹⁰⁵ Em recente livro de Miller (2010), *Perspectivas do Seminário 23 de Lacan*, destaco as últimas lições em que o autor discute a interpretação analítica, tendo em vista o *sinthoma*.

também, tomada como sua responsabilidade – e é uma responsabilidade ética, pois se trata daquilo que de mais íntimo lhe pertence.

Do ponto de vista clínico, a direção de uma análise implica a teorização daquilo que seria o seu final. Lacan “inicialmente, pensou numa redução do imaginário, sob a forma de ultrapassagem do plano imaginário; depois, a redução das identificações, especialmente, da identificação fálica, concebida como uma queda; e, em terceiro lugar, a redução da fantasia, concebida como uma travessia.” (MILLER, 1998, p. 75). As duas primeiras saídas marcam o período em que Lacan dava primazia ao simbólico e a terceira via mostra a tentativa de articulação com o gozo.¹⁰⁶

Mas, com a introdução do *sinthoma*, uma nova perspectiva é aberta. O *sinthoma* não se ultrapassa, não se atravessa, não é curado, não cai;¹⁰⁷ ele é aquilo que há de singular no indivíduo, é o resto não analisável, como acabamos de destacar.

Sabemos que Lacan propõe, nesse momento, um fim de análise que caminha na direção de uma identificação ao *sinthoma*, o que significa ser preciso saber viver com ele, saber fazer algo com a sua modalidade de gozo. Obviamente, essa alternativa cria uma questão: o que fazer quando a libido é mal investida? (e, neuroticamente, ela o é). Não se trata simplesmente de retirar o investimento, mas sim, de construir uma maneira diferente de o sujeito lidar com esse osso que lhe diz respeito, uma vez que, nenhum *desinvestimento* pode impedir que reste o modo de gozar de um sujeito.

A partir do que foi dito acima, posso pensar que, o *sintoma*, em um começo de análise, é o indício de que o sujeito tem nela uma satisfação pulsional. Assim, é preciso ter cautela diante do *furor curandi*, pois o *sintoma* possui uma função para o sujeito. Criado para evitar a angústia, ele também traz uma satisfação (torta e traumática) sustentada pelo gozo da fantasia.

Como escreveu Clarice Lispector (1977, p. 17), em *A paixão segundo G. H.* : “Até cortar os próprios defeitos pode ser perigoso – nunca se sabe qual é o defeito que sustenta nosso edifício inteiro.”.

¹⁰⁶ Lembremos a fórmula do fantasma $\$ \Delta$: sujeito, da ordem do significante em sua relação com o *objeto a* que representa o fator gozo. Eles estão em conjunção, mas tal fórmula evidencia que o fantasma provém de duas fontes distintas.

¹⁰⁷ De acordo com a origem grega, *sintoma* significa “o que cai todo junto”; enquanto o *sinthoma* não cai nem é junto (cf. Harari, 2002, p. 96).

Então, paradoxalmente, o sujeito neurótico se agarra ao sofrimento do seu *sinto-mal*, esperando ser liberado dele. Mas, como observa Miller (2006, p. 29), ele espera a liberação porque não consegue fazer do *sintoma*, um *sinthoma*. “A boa maneira é aquela que, por ter reconhecido a natureza do *sinthoma*, (o sujeito) não se priva de usar isso logicamente, isto é, de usar isso até atingir o seu real, até se fartar.”, elucida Lacan (1975-1976, p. 16).

Quando se chega a esse ponto, encarnar o *sinthoma* significa poder lançar mão de um artifício para dar conta daquilo que, uma vez isolado, não é eliminado. Essa é uma situação ideal, como comenta Miller (2006), um ideal para o neurótico que faz uso do seu “querido sintoma” apenas para que continue a viver... sofrendo. Mas um fim de análise com vistas ao *sinthoma*, convoca à fabricação de um modo singular de fazer com... aquilo que lhe pertence. É a lição de Joyce e é aquilo a que Lacan convida, quando cria a experiência do *passee*.¹⁰⁸

Tal argumento me faz retornar ao *Seminário 23*, de onde não saímos, mas agora para enfocar, mesmo que de forma não exaustiva, a metáfora da noção de sujeito que Lacan passa a adotar quando da utilização da topologia dos nós borromeanos.

3.5.1 A escrita dos nós

Esquemáticamente, podemos representar os *nós borromeanos* como três argolas de barbante que possuem uma maneira de enodamento especial. Tais argolas representam os três registros da experiência humana, ou seja, o Real, o Simbólico e o Imaginário.

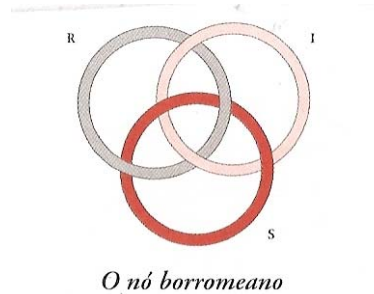
Introduzo abaixo a maneira como Lacan se valeu da amarração do “nó de três” usada no *Seminário RSI* (1974-1975), portanto, anterior ao *Seminário O Sinthoma*.

Como podemos observar, trata-se de uma amarração, na qual os dois aros de baixo estão apenas superpostos (não estão ligados). É a intervenção de um terceiro que, passando de maneira sucessiva por dentro e por fora dos dois aros iniciais, permite a relação entre os três.

¹⁰⁸ Não poderei discorrer a respeito do assunto, mas de forma muito superficial explico que o *passee* é um dispositivo criado por Lacan e usado até hoje para que um analista seja considerado Analista da Escola (AE). Para tanto, ele terá que dar conta da sua própria análise para um grupo de passadores, formado por AEs. Esses, por sua vez, comunicam (sem a presença do aspirante) o resultado daquilo que foi extraído dessa análise para outro grupo de passadores. Terminado o processo e uma vez considerado AE, tal analista é convidado a testemunhar (por um prazo determinado) o resultado daquilo que foi o seu processo analítico e seu processo de *passee*. Como podemos perceber, trata-se da saída da transferência a um analista, para o enganchamento a uma causa.

É tal relação que faz a característica particular desse nó, ou seja, uma vez unidas, se uma das argolas for desatada, as outras também se desenlaçam.

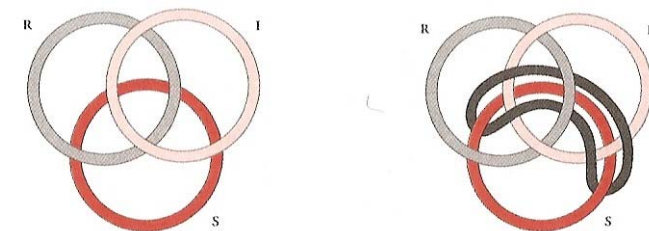
Ilustração 6 – O nó borromeano.



Fonte: Lacan, *Seminário O Sinthoma* (p. 21).

A novidade do Seminário 23 é a introdução do nó de quatro, ou seja, a demonstração de que a fabricação do sujeito, seu *sinthoma*, faz a amarração dos três registros que estão absolutamente separados.

Ilustração 7 – Os três anéis separados e ligados pelo *sinthoma*



Os três anéis separados e, depois, ligados pelo *sinthoma*, o quarto

Fonte: Lacan, *Seminário O Sinthoma* (p. 21).

A abordagem dos três registros dentro da lógica borromeana convoca a um redimensionamento do valor do simbólico, do imaginário e do real, uma vez que não há predominância de um registro sobre o outro nem é possível pensar que um deles é capaz de absorver o outro. É importante recordar que, no início do ensino de Lacan, estávamos acostumados a conceber o imaginário como material para o simbólico, esse último, entendido como ordem e lei.

Da mesma maneira, estávamos acostumados a pensar que o real era penetrado pelo simbólico.¹⁰⁹ Agora, com a topologia dos nós, a não relação é levada às últimas consequências e a questão que ela se propõe a resolver é a de como manter juntas três “peças soltas” que seriam capazes de jogar “suas partidas inteiramente sozinhas”.

Como, então, Lacan concebe cada registro? Vejamos como ele mesmo explica: “não é por acaso (...) que seja no *imaginário* que eu coloque o suporte do que é a *consistência*, assim como faço do *furo* o essencial do que diz respeito ao *simbólico* e o *real*, sustentando especialmente o que chamo de a *ex-sistência*” (LACAN, 1975-1976, p. 49, grifos meus).

Imaginário → consistência
 Simbólico → furo
 Real → *ex-sistência*

Observamos a mudança que Lacan concede ao imaginário, agora uma peça nada desprezível. Anteriormente, pensava-se que era o simbólico – representante da ordem presumida por um sistema – que manteria os elementos juntos. Agora, não é o sistema (simbólico), mas o modelo da consistência imaginária do corpo que Lacan lança mão para se referir à consistência. A consequência dessa mudança de perspectiva é que tudo o que é organizado como sistema pode ser suspeito de ser apenas imaginário. Além disso, observamos o valor que o corpo passa a tomar em uma análise.

Como remarca Miller (2005), o sujeito em análise demonstra uma adoração por seu corpo porque encontra nele sua consistência. Mas, como tal consistência é insuficiente, ele se ocupa (ou se preocupa) com o corpo do outro, o qual ele busca no amor.

¹⁰⁹ A título didático, recorro a maneira clássica de se referir aos registros: o Simbólico diz respeito ao campo e lugar da palavra e da linguagem; o Imaginário refere-se à experiência do espelho, na qual o ser se reconhece na imagem cativante e uniforme, diante qual o eu fica capturado. No início do seu ensino, Lacan pensa o imaginário como terreno fértil de conflitos, intrigas e desencontros, regido pela “lei de caprichos” que a relação imaginária com a mãe representa. Assim, com a entrada da lei simbólica do Nome do Pai, essa areia movediça em que as relações são travadas poderá ser ancorada de outra maneira. Não podemos dispensar tal leitura, mas ela demonstra a concepção de um imaginário pouco civilizado, que somente a ordenação simbólica poderia apaziguar. Extraí-se daí a idéia da entrada do simbólico (organizador) no imaginário (conflituoso). Enquanto isso, o real, o registro mais difícil de ser explicitado, pode ser entendido como aquele que é carente de uma organização e de regulação, como consequência de seu caráter disruptivo produzir angústia. Se Miller (2006) fala em real penetrado pelo simbólico, deve-se à noção de que haveria um saber no real. Em cima desse pressuposto, a análise clássica se pauta, ou seja, na busca do saber que o real carrega. A maneira como a ciência trabalha também é baseada nesse pressuposto, pois aquilo que é tido como mistério só o é até ser desvelado pelo simbólico, ou seja, pelas “descobertas científicas”. Repito, não podemos desprezar tais concepções, mas, como salienta Miller, a dinâmica dos nós convoca a um redimensionamento do valor do simbólico, do imaginário e do real.

Como diz a música *Illuminados*, de Ivan Lins “O amor junta os pedaços, quando um coração se quebra, mesmo que seja de aço, mesmo que seja de pedra. Fica tão cicatrizado, que ninguém diz que é colado...” Tal é a “esperança” que permeia os seres falantes.

Comentei, em outra ocasião nesta tese, que o amor na sua vertente imaginária pode ser concebido apenas como ilusão de completude.¹¹⁰ Entretanto, pela via do real, o amor tem a função de véu que vela a inexistência da relação sexual. A negatividade do “não há” abre espaço para o que há e, nesse caso, existem apenas encontros contingentes e aleatórios, nos quais se torna possível inventar maneiras de atravessar o muro. Mas retomemos a abordagem dos demais registros.

O simbólico, remarca Lacan, faz furo no real: tal é a essência do simbólico a partir desse momento. Também aí ocorrem mudanças, pois fomos acostumados a trabalhar esse registro dentro do pressuposto de que “o inconsciente é estruturado como uma linguagem” e que esta última é um conjunto de regras estruturadas e harmônicas. Agora, se o simbólico é o que faz furo no real, isso significa que sua principal característica não é a ordem nem a estrutura de um sistema. Então, como entender esse furo?

É sabido que a linguagem provoca um *esburacamento* no real, pois ela subtrai o gozo pleno que todo ser falante pensa poder aceder. Desde o Seminário 17, *O avesso da Psicanálise*, Lacan já falava que o fato de falar produz um efeito de castração de um gozo tido como mítico, como comentei no segundo Capítulo.

É importante remarcar o caráter de trauma que a linguagem possui para o ser humano. Etimologicamente, a palavra trauma remete à noção de buraco (*trou*, em francês).¹¹¹ Daí Lacan brincar com o jogo entre trauma e buraco (*troumatisme*). Lembremos que Freud já falava em um núcleo traumático que, nesse caso, não é a sedução, a observação da cena primária, o Édipo ou a castração. O verdadeiro núcleo traumático é a relação com a linguagem que esburaca o real do gozo.

Do ponto de vista topológico, com os nós borromeanos, fica explícito que, nesse efeito de furo, o gozo é isolado em relação ao sentido (simbólico). O significado dessa explicação é que saímos da lógica da falta, tão arraigada à concepção de simbólico. E, se a

¹¹⁰ No *Seminário 1*, Lacan (1953-1954, p. 167) comenta: “É o seu próprio eu que se ama no amor, o seu próprio eu realizado ao nível imaginário.”

¹¹¹ Sanada (2006 p. 89-90), a partir do trabalho de Frignet (1997), esclarece que “com a palavra troglodita, que em grego se origina de τρογλη, designando o buraco, o oco que, por aproximação, remete ainda a τροχοζ, que significaria o círculo, a rodela, o anel, o disco. Nesse sentido, o autor prossegue sua pesquisa até chegar ao significado de ferida (τρανμα), embutido numa antiga escritura que conserva a raiz τρο e τροω, originada da palavra τρονωμα que, num primeiro momento, teria aproximado a noção de *buraco* à idéia de trauma *trou*.”

falta permite a permutação, uma vez que no lugar onde faltam elementos outros poderão advir, o furo comporta o desaparecimento da ordem dos lugares, como comenta Miller (2003a), tornando patente a não relação entre os registros.

Assim, se o simbólico esburaca o real, esse é o que *ex-siste*, ou seja, embora esteja do lado de fora, gira ao redor – tal é a concepção de *ex-sistência* – do imaginário e do simbólico.

Seguindo a representação usada por Harari (2002) a partir de um aro, teríamos: a consistência perimetral imaginária, o buraco delimitado como simbólico e o que resta fora do aro seriam o real. Ressalto que tal imagem unidimensional é correta apenas para elucidar a função de cada registro, porque, como vimos, do ponto de vista topológico, um *nó borromeano* necessita de três aros que se enodam de maneira particular, evidenciando o que interessa: os três registros, que são “manobrados” pelo sujeito.

Não foi em vão que o primeiro capítulo desta tese foi dedicado, em grande medida, ao percurso lacaniano em relação à escrita. Essa sempre interessou a Lacan, como vimos, mas também ressaltamos que a concepção de escrita foi paulatinamente sendo desatrelada do significante.

É o que o próprio Lacan diz claramente no capítulo X (*A escrita do Ego*), do Seminário 23: a escrita não tem a ver com o significante, esse último entendido como “aquilo que se modula na voz”.¹¹² Portanto, a *escrita do bo* se afasta de maneira radical daquela que anteriormente ele chegou a trabalhar, quando se referiu ao traço unário.¹¹³ E, de traço para furo, há uma mudança de perspectiva, pois uma coisa é entender que a escrita psíquica produza marca – traço – e outra coisa é conceber a escrita a partir da função do furo.

Assim, a topologia é a maneira encontrada por Lacan para escrever a experiência subjetiva dentro de uma visão geométrica. Não se trata de uma geometria de superfície, ou seja, algo que se deduza a partir da visão.

Os *nós borromeanos* são uma escrita que supõe um manejo e, para isso, é preciso “abrir os olhos”, como salienta Miller (2005). Daí que a escrita esteja acoplada ao fazer, pois é só fazendo que, se alguém se equivoca, conclui que é falso.

¹¹² Passando em retrospectiva aquilo que havia feito em outro período do seu ensino, Lacan (1975-1976, p. 141, grifo meu) diz: “(...) não encontrei outro modo de dar suporte ao significante, senão pela escrita grande S. O que permanece é o significante. Mas *o que se modula na voz não tem nada a ver com a escrita*. Em todo caso, é o que demonstra perfeitamente meu nó bo, e isso muda o sentido da escrita.”

¹¹³ Vide Capítulo 1, item 1.3 O traço de Lacan.

É o fazer, e não, o desenhar que dá suporte e “vacina” contra o imaginário do pensamento: “*É preciso fazê-lo se reduz a escrevê-lo. O que é curioso é esse nó ser um apoio (appui) ao pensamento (pensée)*”, declara Lacan (1975-1976, p. 140) que, a partir dessas duas palavras em francês, cria (*a la Joyce*), uma nova expressão, *appensamento (appensée)*.

A que essa observação nos leva? Observamos que há uma degradação do pensamento, visto como débil: “a fala é tagarelice, o pensamento é debilidade” – resume Miller (2006, p. 23). Portanto, esse é um ensino que implica certo desprezo pelo pensamento simbólico-imaginário, convocando a um *trabalho* borromeano. E o *trabalho*, como explicitarei acima, supõe um fazer.

Veremos, a seguir, como Joyce fez esse trabalho, mas, antes dele, trago um fragmento do depoimento de outro artista, Ferreira Gullar que, ao falar sobre a feitura da poesia, nos ensina sobre aquilo de que a teoria corre atrás: “Um poema é uma invenção. Ele não existe antes de ser feito. Pode até sair outro... Poesia é uma aventura para captar coisas que não existem. Não está formulada. Ela não é nada. Ela é vontade, uma possibilidade. Só quando começa a escrever é que ganha forma.” (GULLAR, entrevista concedida ao Jornal *O Globo*, 2006).

Nubile

Foi assim que eu as encontrei: restos depositados dentro de um envelope comercial amarelo-pardo.

Poesias, muitas e, junto delas, duas folhas com pensamentos pendurados na trouxa frouxa de parágrafos desalinhados.

Seria um exercício? Talvez... nunca saberemos. A morte já te anunciava e eu só pude achar, perdendo-te.

Somos os únicos animais que resistem à putrefação da carne. Restaram as letras, as publicações, os livros, o nome que também carrego. A lápide está lá, na tentativa insana de perpetuar o corpo que já não existe. Mas o que resiste senão nossa pobre humanidade?

Toma: elas e as outras, tantas, serão publicadas. Mas, antes disso, me perdoe por trazer aqui algo seu. Lembrei-me das duas, as duas páginas soltas. Escolhi apenas metade de uma delas, porque... não há razão a não ser o limite daquilo que cabe dentro do espaço das minhas letras.

Êxtimo ao meu território... há algo que me é (ex)tranho, mas que me é íntima a prosseguir.

A vida é só um passsssseio.

(Ex)tremeço

meço o tamanho do meu espaço e

passo,

passo a passo,

para a página

seguinte...

são cubos de matéria insossa que a meretriz não quis nem para matar a fome em dias ruins quase esvaindo-se nos braços do cliente e ela diz que ainda acredita no Brasil entre uma bola e outra da goma rosa as pernas feimosamente belas os dentes terrivelmente podres uma composição feita de pobreza sedução e repulsa a broca do tempo perfurando precisa sem deixar o paciente desacordado

de noite veio a luz flutuante catódica violácea leitosa acalmá-la ela que tinha feito quase nada por causa da chuva e de um cardíaco que morreu em seus braços ela que nada sabe sobre o militar das sextas e o pedreiro do dia oito ela que sonha em encontrar um sujeito que não ande de cuecas pela casa ela a dama que arrancou lágrimas do vereador dores nos rins massagens pubianas ela a estudante de letras leitura de Álvaro de Campos aos solavancos do primeiro ônibus da aurora

o poeta não tem do que reclamar em seus lamentos nunca as árvores quiseram voar e os peixes quiseram conquistar a selva o poeta não tem do que reclamar porque não cura almas nem corpos e nem bem a si próprio é capaz de prescrever como médico do espírito o poeta não tem do quê se do mundo metafísico saem faíscas que só ele vê brilhantes, não identificadas, recusadas pelos sórdidos tablóides o poeta não tem a vergonha de proclamar-se ninguém de desembainhar a espada à beira do riacho poluído o poeta não

ela voltou na forma de fruta carnuda manga cheirada com uísque barato o corvo entre os seios nus o triângulo latejante de fúrias herdadas peregrina no ringue de uma cama

- minha amiga sem nome e destino vai me receber com um sorriso e ouvir dos meus lábios imprecisos o meu último poema de amor porque não há melhor lugar do mundo para se falar de amor do que aquele onde ele não existe e não há melhor musa do que aquela que não se conhece e não há melhor gozo do que aquele que se esquece e engendra em si o labirinto da morte

nada teço que não copie a aranha solitária em dois graus de liberdade mas há o telefone e as novas tecnologias onanistas um grandioso sorriso de fim de expediente nem formiga nem cigarra apenas aranha que vibrará ao mumificar o percevejo incauto apenas aranha

criança com o veneno no olhar inocente mas já culpada pelos milênios e na ponta do sorriso sua imagem envelhecida a meretriz não tem idade como a poesia que a define reducionista ao colocar um véu que ela não quis e umedecer um bico de seio e passar-lhe um batom cor de sangue quando ela queria doar os pés ao mar frio de junho para sentir o arrepiado varrer as costas obrigá-la a ver o horizonte que trará a nau e o marujo ou sugá-la como se o infinito fosse o ralo da salvação e ela será enfim livre para fazer de eu corpo luz e alma

não que a via pública me tire os nervos do lugar ou a pipoca no cinema alguém tem que dizer que ela fala demais quando não quer ser seduzida alguém tem que dizer que a palavra não salva não que o filme seja ruim ou os ombros não se toquem não que eu volte vazio como um latão de lixo na madrugada

3.5.2 Joyce, artífice do seu *sinthoma*

Escrevi, em páginas anteriores, que Lacan segura a mão de Joyce durante o Seminário 23. E me pergunto: por que Joyce e sua literatura são tomados como guia? Esse é um Seminário em que tanto o autor como sua obra servem de esclarecimento para entender como, de maneira mais abrangente, pode-se fazer um bom uso do *sinthoma*.

O que Lacan fez nesse Seminário não tem nada a ver com uma Psicanálise aplicada à arte, segundo a qual uma obra é tomada como mero adorno de teorias já conhecidas. Seguindo a pista daquilo que ele já havia anunciado, quando da apreciação do livro de Marguerite Duras,¹¹⁴ ele trata de aprender com o artista aquilo que interroga à Psicanálise.

Assim, eis que Joyce é o exemplo de um escritor que, afetado por um *sintoma*, ao invés de sucumbir a ele, teve a liberdade de manobra que lhe rendeu a construção de uma obra capaz de servir como o quarto nó. E, nesse sentido, Lacan não fala do desvio feliz da pulsão que ocorre na sublimação, mas ele se refere ao *sinthoma*.

A produção literária do escritor irlandês James Joyce (Dublin, 1882-Zurique, 1941) inclui a publicação de poemas, porém suas obras mais conhecidas são o volume de contos *Dublinenses* (1914) e os romances *Retrato do Artista Quando Jovem* (1916), *Ulisses* (1922) e *Finnegans Wake* (1939). Não é minha intenção recuperar tais obras nas quais, apenas uma frase dessa última já seria tema para um extenso trabalho acadêmico. Assim, irei me valer apenas de certos aspectos de sua escrita, principalmente, em *Finnegans Wake*, pois penso que a maneira como Joyce usou a linguagem nos propicia o encontro entre o feminino e a escrita, agora encarnado numa obra literária.

Para quem se aventura a ler *Finnegans Wake* não é, em absoluto, o tema ou enredo do romance que faz da obra um caso singular na literatura. No seu trato – ou destrato – com a língua inglesa, é o gozo de sua escrita que se pode apreender. Embora os vários enigmas de que o romance é feito suscitem uma “demanda de interpretação” – e não sem propósito, os

¹¹⁴ É com as seguintes palavras que Lacan rende homenagem à Marguerite Duras por seu romance *O deslumbramento*: “(...) a única vantagem que um psicanalista tem o direito de tirar de sua posição, sendo-lhe esta concebida como tal, é a de se lembrar com Freud que, em sua matéria, o artista sempre o precede e, portanto, ele não tem que bancar o psicólogo, quando o artista lhe desbrava o caminho.” (LACAN, [1965] 2003, p. 200).

especialistas em Joyce dedicam “uma vida” a essa tarefa –, do ponto de vista do autor, o que se depreende é o gozo (*joy*) de Joy-ce ao jogar (*jouer*) com as palavras.¹¹⁵

A estrutura da sua escrita possui uma das características do *sinthoma*, no ponto em que a linguagem não é usada segundo o código ditado pelo Outro. Joyce ataca a rotina que associa o significante ao significado, rotina essa que nos faz pertencentes a um mesmo mundo. Ao decompor, recheiar de ecos e desfazer a ordem da linguagem, ele se refunda, não a partir do conhecido ditado pelo Outro, mas sim, a partir de um “saber fazer” com o seu gozo.

Em estudo feito sobre *Joyce, Lacan e a loucura*, Laia (2001) procurou argumentar em que ponto se pode trabalhar o enlaçamento entre a vida e a obra de um autor e, particularmente, entre a vida e obra de Joyce. Para ele “uma obra se trama, a partir da vida do autor, como uma espécie de resposta que advém do real da sua existência, mas que também *produz efeitos sobre essa vida* e não se limita a ser um simples reflexo do autor que a viveu.” (idem, p. 95, grifo meu).

Concordo firmemente com o apontamento de Laia, pois não se trata de aplicar a biografia de um autor para explicar sua obra. Por outro lado, não há como abrir mão da parceria vida e obra, sobretudo, no caso de Joyce que, seguindo Lacan, faz de sua obra seu *sinthoma*. Isso significa que, ao “saber fazer” com aquilo que o habita de maneira singular, Joyce amarra a trama de sua vida.

Mas que escrita é essa que torna possível deduzir que o autor extraiu gozo dela?

Finnegans Wake provocou – e ainda provoca – protestos. O mal-estar instalado se deve ao fato de que estamos diante de um texto “para não ser lido”. Como vimos anteriormente, essa é uma expressão que o próprio Lacan utilizou para introduzir os seus *Escritos*. Se, em Joyce, tal assertiva atinge o limite, é possível alencar algumas das características que fazem com que o livro seja considerado ilegível. Obviamente, estou me referindo à impossibilidade de uma leitura tradicional, dessas que aprendemos na escola e que nos fazem companheiros de um mesmo código.

Assim, Joyce joga, comprime e destroça a linguagem, até chegar ao ponto em que aquilo que se tem diante dos olhos não é uma forma indicando um conteúdo (significantes que remetem a um significado), mas sim, uma fusão entre forma e conteúdo.

¹¹⁵ Estou me permitindo jogar com as palavras em inglês (*joy*) e francês (*jouer*), mas o próprio Joyce já havia destacado a inscrição de *joy* em seu nome. Segundo seu mais famoso biógrafo, Ellmann, Joyce achava que “a literatura devia exprimir o espírito santo da alegria (*joy*) e, assim, ele aceitou seu nome como um augúrio” (cf. Laia, 2001, p. 187).

Vocês reclamam que essa coisa não está escrita em inglês. Na verdade, ela não está escrita. Não é para ser lida – ou melhor, não é apenas para ser lida. É para ser vista e escutada. Sua escrita não é sobre alguma coisa, é a própria coisa (...). Quando o sentido é dormir, as palavras vão dormir. Quando o sentido é dançar, as palavras dançam.

(BECKETT, *apud* MANDIL, 2003, p. 159.)

O exemplo oferecido por Beckett para dizer das palavras sonolentas encontra-se no fim de *Anna Livia*,¹¹⁶ de onde recupero apenas um pequeno fragmento: “Noite! Noite! Minha ah cabeça cai. Sinto-me tão lerda quanto aquela pedra. Fala-me de João ou Shaun? (...) Noite noite! Fala-me-fala de planta ou pedra. As riocorrentes águas de, as indo-e-vindo águas de. Noite!” (cf. CAMPOS & CAMPOS 1971, p. 63, JOYCE, 1939, p. 215-216, *apud* MANDIL, 2003, p. 159, nota de rodapé).

Como podemos observar, as palavras são colocadas para dormir numa sonolência com os sons mal entendidos (“João ou Shaun?”), num balanço, num deixar-se cair pelas palavras e numa interrupção do pensamento que... dorme (“riocorrentes aguas de, indo-e-vindo aguas de”).

Além disso, podemos observar já aí, como Joyce trabalha com o efeito do som sobre as palavras, uma vez que elas não têm apenas como suporte as letras que estão depositadas num papel e expostas ao olho de quem lê: é também preciso escutar o som delas.

Esclarece Miller (1998c) que toda palavra comporta equívocos possíveis de serem explorados por meio de certo jogo, mais ou menos, forçado, o qual significa que, a partir de um mesmo som, distintos sentidos podem advir. É com tal possibilidade que Joyce brinca à vontade.

“Isso marca a possibilidade de triturar o som para fazer um suco de sentidos diversos, misturados. A cada manhã, tome um suco multi-sentido”, propaga Miller (1998c, p. 13, tradução minha). A estratégia, ainda segundo o autor, é a seguinte: a partir de uma palavra, obtêm-se outras que tenham com a primeira um parentesco fonético e de sentido, de maneira que, ao voltar à primeira palavra, ela já será uma condensação de várias outras. Trata-se de uma escrita da ressonância, na qual há uma desfiguração fonética do material significante que é conectada a novos e múltiplos sentidos.

¹¹⁶ “Ana Livia Plurabelle” é uma das seções de *Finnegans Wake*, que apresenta o diálogo entre duas lavadeiras nas margens opostas de um rio (cf. Mandil, 2003).

Na medida em que dá acesso a vários sentidos, o texto permite uma leitura paradoxal. Cada palavra ou frase abre-se para uma infinidade de sentidos, de maneira que o leitor não só é levado a observar a grafia das letras impressas, mas também, sua pronúncia, pois o sentido de uma palavra pode estar escrito em uma outra língua que não o inglês. Observamos, portanto, que o texto deve ser apreciado não a partir da constatação ou descrição de uma idéia nele contida, mas sim, a partir daquilo que o próprio texto realiza, transforma e gera.

Há momentos em que as palavras, magistralmente manipuladas, acabam por se constituírem em um objeto em si. Tomemos como exemplo o terceiro parágrafo de *Finnegans Wake*, quando nos deparamos com uma palavra composta por cem letras, associadas à suposta queda de um andaime gigante.¹¹⁷ Não se trata de imitação do som do trovão, como poderíamos pensar à primeira vista. No registro onomatopéico, estamos submetidos ao sentido, mas o trabalho de Joyce com a linguagem vai além.

Como recupera Mandil (2003), a partir dos comentários de McLuhan (1997) sobre tal palavra, é preciso, nesse caso, dar atenção maior às letras do que aos sentidos, pois uma tática possível é associar a primeira letra à segunda e depois à terceira e assim sucessivamente, de maneira a apurar diferentes palavras que estão escritas em línguas diversas.

Realmente, uma obra como a dele é deleite para uma vida!

Nessa proliferação de sentidos jorrados por um fluxo de palavras até o infinito, o que se descola é que *Finnegans Wake* não autoriza um fechamento, ou seja, uma estabilidade do código que se sustentaria num conjunto fechado de regras.

Em um dos textos de Philippe Sollers que serviu de referência a Lacan, o primeiro explica como uma única palavra – uma palavra aberta – na derrapagem de sentido, promove um turbilhão de idéias. Assim, tomemos o exemplo que ele seleciona em relação à palavra *sinse*:

Vocês leem *since* (desde), *sense* (sentido) e *sin* (pecado). O desenvolvimento silogístico dessa condensação será o seguinte: desde que existe o sentido, existe o pecado; desde que existe o pecado, existe o sentido; desde que existe o desde (o tempo), existem o sentido e o pecado. Tudo isso, como num clarão, está em *SINSE*. Numa só palavra, como em mil, vocês tem uma tese sobre a linguagem e a queda do homem do paraíso. E, ao mesmo tempo, um gracejo. (SOLLERS, 1975, p. 18, *apud* MANDIL, 2003, p. 165.)

¹¹⁷ A queda

babadadalgharaghtakaminarronnkonbronntonmerronntuonnthuntrovarrhounawnskawntoohooordenenthur nuk! de um ex venerável negociante é recontada cedo na cama e logo na fama por todos os recantores da cristã idade. (cf. CAMPOS & CAMPOS, 1971, p. 35, JOYCE, 1939, p. 3, *apud* MANDIL, 2003, p. 232).

Sollers (1975) comenta que, nessa superposição de sentidos para a formação de uma palavra, não há possibilidade de que um significante tenha relação estável com significado. Ele chama de “incesto generalizado” o fato das palavras não obedecerem a uma lei que não permita que as palavras fiquem à deriva em relação ao significado. Estamos nos referindo, pois, à lei simbólica que está atrelada à função paterna.

Ora, como vimos em outros momentos desta tese, há dois momentos no ensino de Lacan que dividem a sua relação com tal função. Num primeiro momento, a lei do Pai seria a operação que, por retroação, dá um sentido ao gozo enigmático de que a mãe é a representante, fixando, assim, um ponto de amarração que fornece estabilidade ao sujeito, pois produz um apaziguamento na relação do sujeito com o gozo.

Tal estabilidade se reflete no trato com a linguagem, que não deixa de ser um código compartilhado. Assim, “um pai” (como função) passaria ao filho esse código e ele também estaria sujeito a essa lei, que é comum ao universo discursivo, no qual ambos estão submersos. Por esse motivo, o *ponto de basta*, visto no segundo Capítulo, é organizador do discurso.¹¹⁸

O Nome do Pai é, nesse sentido, uma amarração possível para o sujeito, mas é uma amarração atrelada àquilo que Miller chamou de rotina que associa um significante ao respectivo significado. Diante da inevitável mudança do mundo contemporâneo, Lacan vai em direção a um “mais além do Édipo”, o que lhe permite uma revisão progressiva e plural do império único do Nome do Pai. Essas alterações desembocam na teoria dos nós borromeanos, a qual abole a supremacia anteriormente concedida ao simbólico e permite uma abordagem do *sinthoma* como sendo aquilo que está no âmago do sujeito. Tal é a proposta do *sinthoma* que, como o quarto nó, permite diferentes amarrações do sujeito.

Daí resulta uma concepção não mais ordenada pelo simbólico, pelo Nome do Pai e pela primazia do falo, mas sim, um ordenamento teórico e clínico muito mais de acordo com a contingência e a possibilidade de invenção (pelo próprio sujeito) de um nome próprio, que não se resolve pela via da identificação a um traço do Outro, mas de um nome de gozo que designa o modo de satisfação do ser falante.

Nesse sentido, qual a lição de Joyce? Sem dúvida, podemos entender o *sinthoma* de Joyce – sua arte – como uma suplência do pai, uma vez que, como Lacan destaca, o pai dele

¹¹⁸ No segundo Capítulo, item 2.4 (Da releitura do Édipo ao Pai como suplência), discuto o Nome do Pai e a sua função de *ponto de basta*.

não conseguiu assegurar a conjunção simbólico e real.¹¹⁹ Como testemunha sua escrita, faltavam-lhe os referentes aos nomes. Se Joyce não desencadeou nenhuma psicose, é porque ele soube fazer de sua escrita o seu nome de gozo.

O *sinthoma* designa o modo de satisfação de um sujeito. Então, esse *sinthoma* é um nome próprio em condições de inscrever o que há de mais singular em um nome. Se Freud nomeou seus pacientes não com os seus nomes de família, mas como “homem dos lobos” ou “homem dos ratos”, é porque a nomeação teve também ali o caráter de demonstrar que essa se faz por meio da chave do ser do sujeito.

Já dissemos que a escrita de Joyce, longe de servir à comunicação de uma idéia através de uma narrativa, serve ao gozo. Aliás, como remarca o próprio Lacan (1975-1976, anexo, p. 163), se há alguma coisa que fascina o leitor é que há “(...) uma relação com *joy*, o gozo (*jouissance*), tal como ele é escrito na *lalíngua* que é a inglesa e, por ser essa gozação, por ser esse gozo, a única coisa que, do seu texto, podemos pegar.” Mas acontece que sua escrita não é um passeio delirante pelo *non-sense*. Ao colocar no papel os “ecos ameaçadores do significante”, ele consegue fixar um gozo na tessitura dos seus escritos.

É certo que tal fixação não resulta em uma paralisia, porque, cada vez, mais ele decompõe e amplifica as palavras que hospeda em sua escrita. Mas, se tal fuga de sentido não faz dela um delírio, é porque ele se impõe como um nome, uma “identidade textual”, ele se fixa como referência. A fuga de sentido é amarrada por seu nome de escritor – James Joyce –, um criador de palavras que não concernem a nada, além do seu nome (cf LAIA, 2001).

Nesse sentido, podemos observar que se, por um lado, sua escrita dissolve a comunidade (uma vez que é feita de uma polissemia de sentidos instáveis e, portanto, subversiva em relação à lógica do Todo), por outro lado, essa mesma escrita funda uma nova comunidade em torno dos livros e do estilo que Joyce imprimiu no mundo da literatura.

A obra de Joyce, que não faz laço com aquilo que é ditado pelo discurso do Outro, acaba por fazer laço de outra maneira, pois ela não só circula no mundo, como modifica e interfere no mundo literário, tornando-se marco e divisor de águas das artes de maneira geral.

¹¹⁹ Estamos falando de função simbólica, mas é certo que não se pode desprezar a pessoa que foi o pai de Joyce. Embora não seja minha intenção rastrear a biografia do escritor, sabe-se que a família de seu pai era de ricos comerciantes. John Stanislaus Joyce, pai de James, foi coletor de taxas imobiliárias, mas entrou em falência e, depois, foi demitido do emprego. A partir daí, a família rumou para a pobreza, sobretudo, devido ao alcoolismo de John e de sua inaptidão financeira.

Sob este ponto de vista, não podemos deixar de lembrar que, aqui no Brasil, o projeto modernista de 1922, assim como a poesia concreta dos anos cinquenta, são exemplos de uma vanguarda que se inspirou em Joyce e na poesia de Mallarmé.

Joyce foi, portanto, um artista privilegiado que conseguiu transformar aquilo que lhe desacomodava – o sintoma das “palavras impostas”¹²⁰ – em *sinthoma* que é a sua escrita. Não resta dúvida de que, de maneira sem precedentes na literatura, ele “soube fazer” (*savoir faire*) com as letras, à moda de um artesão. Ele foi um inventor e, como tal, um herege, como comenta Lacan (1975-1976), logo nas primeiras páginas do Seminário.

Heresia vem do grego, *háiresis*, que quer dizer escolha, mas se trata de escolher o caminho, não da verdade (*verité*), senão da variedade (*varité*) da verdade própria a cada um. E, uma vez feita a escolha, submetê-la à confirmação, ou seja, colocar a sua escolha no mundo, permitindo, assim, que tal escolha não seja solitária e privada como aquela do neurótico que se esmera em esconder seus fantasmas por meio de diques repressivos. Um herege “da boa maneira” não teme nem se priva de tornar público aquilo que lhe concerne, seu *sinthoma*.

Ora, a partir daquilo que foi exposto até aqui, faz-se necessário pensarmos o que tais considerações têm a ver com o feminino na sua relação com a escrita.

Lembremos que são as mudanças de perspectiva que a concepção de inconsciente foi tomando no ensino de Lacan que permitiram a relação que faço entre escrita e feminino.

No Seminário XX, *Mais, ainda* Lacan postula um inconsciente que é uma “elocubração de saber sobre *lalangue*” e esse último termo está relacionado com o feminino, como já pudemos remarcar. É certo que, ao falar numa “elocubração de saber”, o inconsciente é visto como uma estrutura superposta à *lalangue* e significa que Lacan ainda estava buscando um saber a partir de *lalangue*.

No Seminário *O sinthoma*, começa uma radicalização que irá desembocar na perspectiva de um “inconsciente real”, como destacou Miller (2010). Nesse Seminário, Lacan

¹²⁰ O termo “palavras impostas” corresponde quadro de psicose em que o paciente relata escutar vozes de maneira insistente, como uma verdade que lhe concerne ou de que ele é portador. Lacan, no Seminário 23, dá o exemplo de seu paciente que se dizia um “telepata emissor” e faz relação com a filha de Joyce, Lucia, diagnosticada como esquizofrênica. Relata Lacan que lhe chamou atenção o fato de que Joyce, ao defendê-la dos diagnósticos médicos, a nomeava de telepata. Ora, se tal designação era dada à filha é porque isto também lhe concernia de alguma maneira. Explica Lacan (1975-1976, p. 93): “É difícil não evocar, a propósito do caso de Joyce, meu paciente, considerando como isso tinha começado nele. No que concerne à fala, não se pode dizer que alguma coisa não era, para Joyce, imposta.” Mas, são a partir dessas falas que ele constroi, desconstruindo, sua escrita. Continua Lacan (idem): “(...) é difícil não ver que uma certa relação com a fala lhe é cada vez mais imposta – a saber, que, ao ser quebrada, desmantelada, acaba por ser escrita (...)”

([1975-1976] 2007, p. 98) ainda usa tal expressão de forma hesitante: “se trata de situar o que tem a ver o *sinthoma* com o real, o real do inconsciente, se é que o inconsciente é real. Como saber se o inconsciente é real ou imaginário? Este participa de um equívoco entre os dois.”.

O autor retoma esse ponto em um texto elaborado uma semana após o término do Seminário 23 (*Prefácio à edição inglesa do Seminário 11*), escrevendo agora de maneira mais categórica: “[...] só é o que se crê – digo: o inconsciente, seja, o real – caso se acredite em mim.” (LACAN, [1976] 2003, p. 567). A partir dessa frase e também daquilo que Lacan anuncia neste texto,¹²¹ Miller tece toda uma argumentação que, passando pelo Seminário 23, em especial em seu capítulo IX (Do inconsciente ao Real), serve de gancho para que o inconsciente real possa ser pensado em oposição ao inconsciente transferencial e simbólico.

Não irei me debruçar sobre as valiosas contribuições que Miller (2010) tece e que abrem caminho para uma clínica e uma teorização que ficaram em suspenso nesse derradeiro ensino de Lacan.

De qualquer forma, para os propósitos desta tese, o que norteia minha argumentação é que *lalangue* – termo que remete a uma infiltração do gozo na língua – pode comparecer em textos, nos quais a opacidade oca do sentido é alterada. Assim, no rastro de Joyce, podemos dar o salto necessário para verificar como determinadas escritas visíveis comportam aspectos que dizem respeito ao feminino, via *lalangue*.

Entretanto, antes de trilhar tal caminho, uma questão se faz presente: podemos atrelar a escrita de Joyce à *lalangue*? Creio que sim, mas é preciso um remarque. Como pude expor em páginas anteriores, *lalangue* joga com o léxico e com a sintaxe, de maneira a abrir para o equívoco, é uma língua entendida foneticamente e, por isso, sem o lastro da gramática. Ora, são esses mesmos elementos que encontramos na escrita joyceana, sobretudo, em *Finnegans Wake*.

Por outro lado, se pensarmos em *lalangue* como matriz da linguagem, só podemos atingi-la a partir do equívoco, ou seja, no caso dos escritos literários, é preciso uma operação custosa de desconstrução. É sabido que Joyce, por vezes, demorava dias, semanas, “ruminando” uma só palavra. O que pretendo dizer com isso é que sua escrita não é nada

¹²¹ Refiro-me às primeiras linhas escritas por Lacan nesse prefácio: “Quando o esp de um laps – ou seja, visto que só escrevo em francês, o espaço de um lapso – já não tem nenhum impacto de sentido (ou interpretação), só então temos certeza de estar no inconsciente. O que se sabe, consigo” (LACAN [1976], 2003, p. 567). Para Miller (2010, p. 15), “isto quer dizer que se tem certeza de estar no inconsciente quando não opera a relação transferencial.”. As consequências clínicas dessa subversão são múltiplas, como podemos supor, e é a isto Miller se dedica em seu curso proferido no ano letivo de 2006-2007.

“naturalista” nem é possível pensar que seja uma linguagem de puro desvario e invasão de *non-sense*.

Não se pode negar que sua escrita obedece todo um esquema de anotações e re-escritura que amarram os desvarios linguísticos, porém a diferença é que Joyce cria uma linguagem própria que, diferente daquela que aprendemos na escola, não escamoteia a dimensão gozosa (Laia, 2001).

Sua escrita está de acordo com aquilo que Barthes formulou em *S/Z*, em relação aos textos “escritíveis” (*scriptibles*), que são ilegíveis, se comparados com os textos literários clássicos e, por definição, legíveis. No texto “escritível”,

[...] as redes são múltiplas e jogam entre elas, sem que nenhuma possa sobrepor-se às outras; esse texto é uma galáxia de significantes, não uma estrutura de significados; ele não tem começo; ele é reversível; tem-se acesso a ele por múltiplas entradas, sem que nenhuma possa ser considerada a principal; os códigos que ele mobiliza se perfilam a perder de vista; eles *não são dedutíveis* (o sentido, nesse texto nunca é submetido a um princípio de decisão, e sim, por lance de dados); os sistemas de sentido podem apoderar-se desse texto absolutamente *plural*, mas seu número não será jamais fechado, tendo por medida o *infinito* da linguagem. Nada tem de liberal a interpretação que exige abordar um texto em seu plural: não se trata de conceder alguns sentidos, reconhecer magnanimamente em cada um sua parte de verdade; trata-se, contra toda *in-diferença*, de afirmar o ser da pluralidade (...). (BARTHES, 1992, p. 39-40, grifos meus.)

Como podemos observar a partir dos grifos que ressaltai na citação acima, temos vários elementos que dizem respeito ao feminino, ou seja, o indecível, o plural, a diferença ressaltada no ser da singularidade e o apontamento para o infinito... da linguagem.

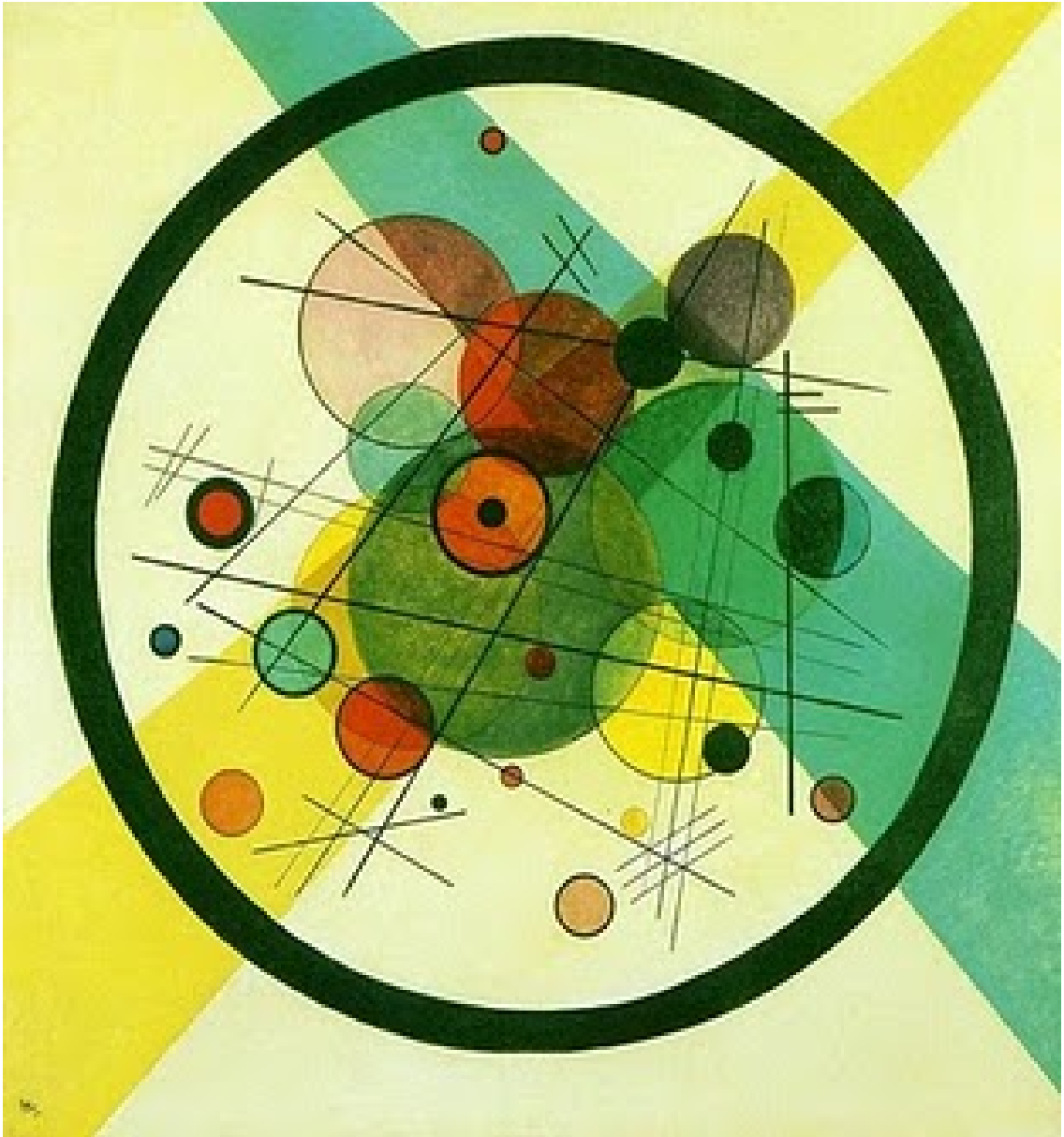
Mas o que seria esse infinito, senão o campo em que um gozo se depreende quando o sentido se retira? Será o próprio Barthes (2004, p. 293) quem, a propósito de determinadas escrituras, fala em textos de gozo “através do qual o sujeito, em lugar de consistir, perde-se, prova essa experiência de dispêndio que é, falando com propriedade, o gozo.”

Voltarei e explorar esse tema no próximo Capítulo. Entretanto, se trago tais apontamentos, é para remarcar que tais escritas, dentre as quais a de Joyce é paradigmática, escancaram aquilo que é próprio ao feminino.

Ao destacar, por um lado, o gozo de *lalangue* no ponto do não-todo submetido ao código e, por outro lado, a possibilidade de amarração *sinthomática* (via nomeação) a partir da

singularidade posta no mundo, não estaríamos lidando com os mesmos ingredientes presentes na fabricação de *uma mulher*?

Ressonâncias...



Reconhecidamente paralisante

Está difícil continuar. Quero soltar as correntes destes pensamentos que giram em círculos. O pensamento, pensa-mente.

Voe pensa-mente, voe, voe... deixe-se escorregar pelo desfiladeiro das letras. Solte as amarras daquilo que é tão importante, tão intenso, tão carregado de libído que o que deveria ser asa transforma-se em corrente.

Conciliar o pensa-mente-corrente-coerente com a asa-branca da letra a. Ela, a letra a, é mais aberta... o som explode na boca e grita para sair de dentro: aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa!!!!!!!

Doí, doí muito... Mas não há saída a não ser arranjar uma saída. Não quero carregar estas correntes lamentando o peso, lamentando a dor, lamentando a prisão. Também sei que ninguém virá me salvar. Tenho algumas pessoas ao meu lado, mas a fabricação da saída é minha.

Olhe bem para as correntes... Encare-as.

Viu só do que são feitas? Restos de palavras, marcas pelo corpo, imagens.

Amarrações outras: brinque com as rodinhas que se engancham, faça-as girar.

C-o-r-r-e-n-t-e... c-o-r-r-e... e-n-t-e... e-n-t-r-e... c-o-n-t-e... r-e-c-o-n-t-e

Isso mesmo, recontе. Vamos lá, coragem. É melhor se aventurar pelo desconhecido incerto do que permanecer no reconhecidamente paralisante.

Capítulo 4 – Ressonâncias do feminino na escrita literária

*A poesia/ quando chega/
 não respeita nada.
 Nem pai nem mãe.
 Quando ela chega/
 de qualquer de seus abismos
 desconhece o Estado e a Sociedade civil
 desrespeita o Código de Águas/
 relincha como puta nova/
 em frente ao Palácio da Alvorada.*
 Ferreira Gullar

Como acabamos de ver no Capítulo anterior, a mão de Joyce conduziu Lacan a uma reviravolta conceitual de maneira que, ao formalizar o conceito de *sinthoma*, ele fornece uma saída para a amarração do sujeito para além da rotina ditada pelo Outro.

Vimos também que o Pai fornece balizas capazes de unir significante e significado, de maneira que o sujeito possa usar a linguagem para se comunicar.

Joyce, como sabemos, sofreu de uma “carência paterna”, porém sua trajetória pessoal e literária tornou-se paradigmática, porque ele soube navegar onde outros poderiam afundar.

Ao comentar que Joyce tinha os ouvidos muito atentos às vozes das mulheres, Piglia (1998) relata que os monólogos com Molly Boom contidos no romance *Ulisses*, basearam-se nas inúmeras cartas que Joyce escreveu à esposa. Mas foi a voz de sua filha, Lucia, que o escritor escutou com grande interesse, principalmente, quando estava escrevendo *Finnegan`s Wake*.

O autor nunca admitiu o diagnóstico da filha (que acabou por desencadear uma psicose) e procurou incentivá-la a realizar várias atividades, dentre elas, escrever. Como a situação da moça piorasse bastante com o passar dos anos, Joyce foi recomendado a procurar Jung, pois, nessa época, o escritor estava morando na Suíça e o psicanalista tinha escrito um texto sobre *Ulisses*.

Joyce mostrou os escritos de sua filha e disse: “Aqui estão os textos que ela escreve e o que ela escreve é a mesma coisa que eu escrevo”. A resposta de Jung não poderia ser mais precisa: “Só que onde o senhor nada, ela se afoga.”

O que esse apontamento nos mostra? Talvez, muito a respeito da estrutura psíquica, mas, de qualquer maneira, há os que conseguem navegar e aqueles que sucumbem. Aqueles que, mesmo com uma bússola que funciona capengamente, conseguem navegar em uma embarcação e aqueles que, diante dessa falta de norte, deixam o corpo à deriva até que são tragados pelo mar. Há aqueles que batem braços e pernas desesperadamente, sem conseguir sair do lugar. E aqueles que constroem, com restos do naufrágio, uma embarcação que lhes possibilite navegar.

Uso essa metáfora não sem propósito, até porque a articulação que estou fazendo com o feminino nos remeteu à *lalangue*, língua materna. Assim, o mar está no lugar desse gozo invasivo e sem baliza da *mer/mère*¹²² de onde o sujeito pode ou não ser tragado. A embarcação com uma bússola bem orientada é a pacificação dada pelo Pai.

Como enfatizei no segundo Capítulo, ao comentar a saga do romance *Lavoura Arcaica*, ir para além do Pai exige que o sujeito se responsabilize pelo real do seu gozo e que, a partir daí, possa fazer valer a solução *sinthomática* que ele inventa diante do real fora do sentido de que é portador de maneira singular. Em outras palavras, para largar a mão do Pai e não cair no pior, é preciso se haver com a possibilidade de enfrentar o *mar/mère* de gozo, construindo sua própria embarcação.

Foi essa a lição de Joyce, como vimos. A sua experiência limite com a linguagem, talvez, não tenha precedente nem seja possível ir além. O que fazer, em termos de escrita, depois dele? Há os que dizem que Joyce já não faz literatura, ele faz *lituraterra*, já não há linguagem, mas *lalangue*. Ao chegar ao osso da palavra, ele goza com a estrutura de *lalangue*.

Então, a que ponto chegamos, quando a linguagem não visa à comunicação, mas ao gozo? Não resta dúvida de que estamos num terreno não só solitário, mas também autístico. Mas é aí que a arte e os artistas nos ensinam o que seria ir além. No caso de Joyce, ao colocar sua obra no mundo, ele constroi laços com a comunidade humana, como atestam os vários estudos, grupos e teses que versam sobre suas obras.

Então, a partir do caso paradigmático de Joyce, gostaria de trazer neste Capítulo, o exemplo de outros dois autores que se impuseram no cenário da literatura contemporânea, mesmo usando uma linguagem não condizente com o código das Belas Artes, uma linguagem

¹²² Faço um jogo de palavras entre mar em português e em francês (*mer*) com a palavra mãe em francês (*mère*) que possuem o mesmo som.

marcada por maior ou menor desestruturação do léxico e do semântico, na qual o gozo transparece nas linhas desenhadas no papel.

E, no entanto, mesmo assim eles são lidos. Por quê? O que há em seus escritos que, para além do encadeamento de uma história, para além da narrativa bem escrita, o texto convoca o leitor a entrar em outra dimensão?

De certa forma, quando trouxe Raduan Nassar, com *Lavoura Arcaica*, e mesmo *Zazie no Metrô*, de Raymond Queneau, eu já estava dando exemplos de autores que, cada um a sua maneira, estouraram também com os padrões da linguagem “oficial”.

Nos dois casos, a linguagem é posta à prova: Raduan, com seus longos parágrafos sem pontuação; Queneau, com a subversão da linguagem da rua, posta num texto literário. Além disso, como vimos, o feminino lá comparece não só na estrutura da linguagem, mas também, na própria composição dos personagens. De maneira antagônica, temos o mutismo de Ana, irmã de André, personagem principal de *Lavora Arcaica*, e a verborragia indecentemente provocante de *Zazie*. Também aí, nos dois casos, a posição dos personagens transita pelo campo do reverso linguageiro, denunciando aquilo que palavra alguma irá alcançar, mas que, mesmo assim, insiste em se dizer.

Assim, o mais interessante em alguns textos é a possibilidade que eles nos oferecem de roçarem o real e provocarem no leitor o confronto com o esvanecimento da trama significativa, na qual as palavras nada dizem além de sua vacuidade. Sem dúvida, são vários os autores que poderiam estar aí catalogados: de Drummond a Ana Cristina César, de Guimarães Rosa a Virginia Wolf. Mas não se trata de catalogação, muito pelo contrário, trago um pequeno fragmento de dois autores que, particularmente, despertam em mim um “turbilhão de sensações e pensamentos em múltiplas direções.” (MAIA, 2000, p. 98).

Essa escolha significa que o eco de suas produções ressoa em meu corpo, quando deles me emposso. Esse eco de que faço menção, essa ressonância, diz respeito aos efeitos de *lalangue*, “concebida como uma secreção de um certo corpo e que se ocupa menos dos efeitos de sentido que existem do que desses efeitos que são os afetos.” (MILLER, 2006, p. 27).

Uma primeira observação a ser levada em conta é o fato de que esse efeito não está no terreno do universal. Nem todos são causados pelos mesmos autores. Questão de gosto? Talvez o que ecoe seja realmente uma experiência a ser vivida e, portanto, pessoal.

Desse modo, é por estar no terreno onde a singularidade do artista atinge aquele que dela compartilha que me aventuro a abordar um poeta e uma romancista. Os dois se dizem

brasileiros, embora ela tenha nascido em outro país, os dois passaram algum tempo longe do Brasil por exílio ou por contingências pessoais, ambos nasceram nas primeiras décadas do século XX, de maneira que vivenciaram praticamente os mesmos percalços históricos. Um homem e uma mulher que admiravam a obra/vida do outro. Ela, falecida e ele, ainda produzindo.

Um homem, uma mulher. Não seria um paradoxo trazer os dois sexos dentro dos propósitos desta tese que trabalha com o feminino? Vale reforçar o que pontuei em mais de um momento durante a trajetória feita até aqui, ou seja, de que a perspectiva que estou trabalhando baseia-se na abordagem de sexualização, na qual o feminino permite fazer uma leitura ampliada de tal *posição* de maneira a poder transpor esse referencial teórico para outros campos.

Irei, mais à frente, trazer à discussão o que alguns autores nomeiam como uma “escrita feminina”, porém adianto que, embora não me furte dessa leitura, mais interessante do que catalogar as escritas em mais um gênero literário, aquilo que permite que o feminino possa estar referido a alguns textos é a maneira como eles se comportam em relação à linguagem (todo ou não-todo dentro dos padrões da linguagem oficial), possibilitando exalar o gozo de *lalangue* nos interstícios de suas letras.

Mesmo que os autores que escolhi para exemplificar as ressonâncias do feminino na literatura não tenham o mesmo impacto que a escrita de Joyce, eles também são exemplos de escritas e de escritores que nos deixam a lição da construção de uma embarcação que os salvou do naufrágio.

4.1 A letra corporal de uma poesia de Ferreira Gullar

Quando estamos interessados em determinado assunto, parece que tudo conspira para que encontremos à nossa volta exemplos daquilo que povoa o pensamento. Na verdade, não há conspiração, mas aspiração seletiva, de maneira que nossos olhos, ouvidos e sensibilidade ficam imediatamente capturados por aquilo que vem ao encontro das idéias que não cessam de comparecer nas circunstâncias do dia-a-dia.

Foi assim que uma poesia de Ferreira Gullar passou pela minha vida recente. Confesso que não pretendia abordar o poeta nesta tese, mas como dispensar exemplo mais brasileiro e vivo de tudo aquilo que foi escrito até aqui?

Estava diante da televisão, quando me deparei com a imagem de Ferreira Gullar dando uma entrevista para o programa *Autor por Autor*, série exibida pela TV Cultura, que o enfocou em janeiro de 2011. Infelizmente, o programa já tinha sido iniciado, quando comecei a assisti-lo, mas aqui e ali fui transcrevendo apressadamente algumas frases por ele ditas.

Tentei recuperar a entrevista na íntegra, mas obtive a resposta de que tal série não está disponível para compra. Então, ficaram as minhas impressões, um pequeno recorte que retirei do site da TV Cultura e minhas anotações que, embora não possam ser tomadas textualmente, não traem a essência daquilo que o poeta disse.

Quando a entrevista acabou, fascinada pelas experiências relatadas, fui imediatamente à minha biblioteca e retirei a antologia *Toda poesia* (1987), que contém seus poemas de 1950 a 1980. De lá para cá, o autor não cansou de fazer experimentações com a linguagem e, atualmente, aos 80 anos, completados em setembro de 2010, ele ainda produz como ninguém.

Esse poeta e teatrólogo brasileiro, nasceu em São Luiz do Maranhão e aos vinte e um anos, tendo ganhado um concurso de poesia e publicado seu primeiro livro, *Um pouco acima do chão* (1949), transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde colaborou em jornais e revistas, inclusive como crítico de arte. Ferreira Gullar, além de poeta, entende de artes plásticas e também pinta.

Eu não sabia, mas seu nome de batismo é José Ribamar Ferreira. Na entrevista, ele explica:

Meu nome é muito comum, São José de Ribamar é um nome muito comum em São Luis, por causa da devoção a São José de Ribamar. Então, quando comecei a escrever, usava o nome de Ribamar Ferreira, mas havia outros: um era Ribamar Caliza, outro Ribamar de Sousa, outro Ribamar Pereira, havia muitos Ribamar. Um dia, saiu um poema do Ribamar Pereira assinado com o meu nome. Nessa hora, achei melhor trocar, porque eu absolutamente não gostei do poema. Na minha opinião, era muito ruim. Daí eu recorri ao Gullar, que é o sobrenome de minha mãe, mas aí eu botei Ferreira Gullar. E para evitar outra coincidência também mudei a grafia do Gullar, que originalmente é o Goulart. Foi assim que nasceu.

(GULLAR, entrevista à TV Cultura, 2/01/2011).¹²³

¹²³ Esse trecho foi retirado do site da TV Cultura: <http://www.tvcultura.com.br/autor-por-autor/?sid=2018>. Último acesso: 3 de janeiro de 2011.

Esse manejo com o próprio nome não é incomum no meio artístico. Rapidamente, lembro-me do polêmico poeta, ficcionista e ensaísta Glauco Mattoso que fez de seu problema com a visão (um glaucoma que o deixou cego), seu nome de escritor. Poderíamos dizer que ele soube se nomear, tirando bom proveito daquilo que poderia ser apenas o pior do seu corpo.

Há, sem dúvida, pessoas que não são artistas que transformam seus nomes ou, até mesmo, a intimidade amorosa que faz com que inventem uma maneira particular de se dirigirem ao parceiro. Obviamente, há uma distância enorme entre as circunstâncias, mas, se podemos pensar naquilo que há em comum entre os amantes e certos artistas, talvez, seja a necessidade de nomear, por meio de uma palavra única, aquilo que há de único, seja na relação com o parceiro, seja na relação com a linguagem posta no mundo. Há, portanto, a necessidade de uma subversão daquilo que foi encomendado pelo Outro, mas que não deixa de visar o reconhecimento do outro/Outro.¹²⁴

Mas, voltemos à trajetória de Ferreira Gullar que, em 1954, publicou *A luta corporal*, livro que abriu caminho para o movimento da poesia concreta. É exatamente dessa época que faço um recorte da entrevista que ele concedeu à TV Cultura, quando, ao comentar um dos poemas desse período, chegou àquilo que nomeou de “desintegração da linguagem”.

O poeta relata que produziu uma escrita, na qual “as palavras ficavam à deriva em relação ao significado.” Ora, nada mais condizente com a noção clássica de letra que, em Psicanálise, é o significante descolado do sentido, como insistentemente pudemos trabalhar nesta tese.

Tal maneira de se relacionar com as palavras não é nova nas artes, sobretudo, na poesia que, ao jogar com metáforas e metonímias, acaba por se dar ao direito de usar e abusar da “licença poética”, de modo que o acordo entre significante e significado fica mais solto. Porém o que aconteceu com a poesia, principalmente depois de Mallarmé, foi levar esse princípio até as últimas consequências, rompendo com o racionalismo estrutural dos movimentos artísticos anteriores.

Apenas para situar tal posição, recordemos que Mallarmé¹²⁵ confeccionou o poema *Um lance de dados* (*Un coup de dés*, escrito em 1897, mas só publicado postumamente, em

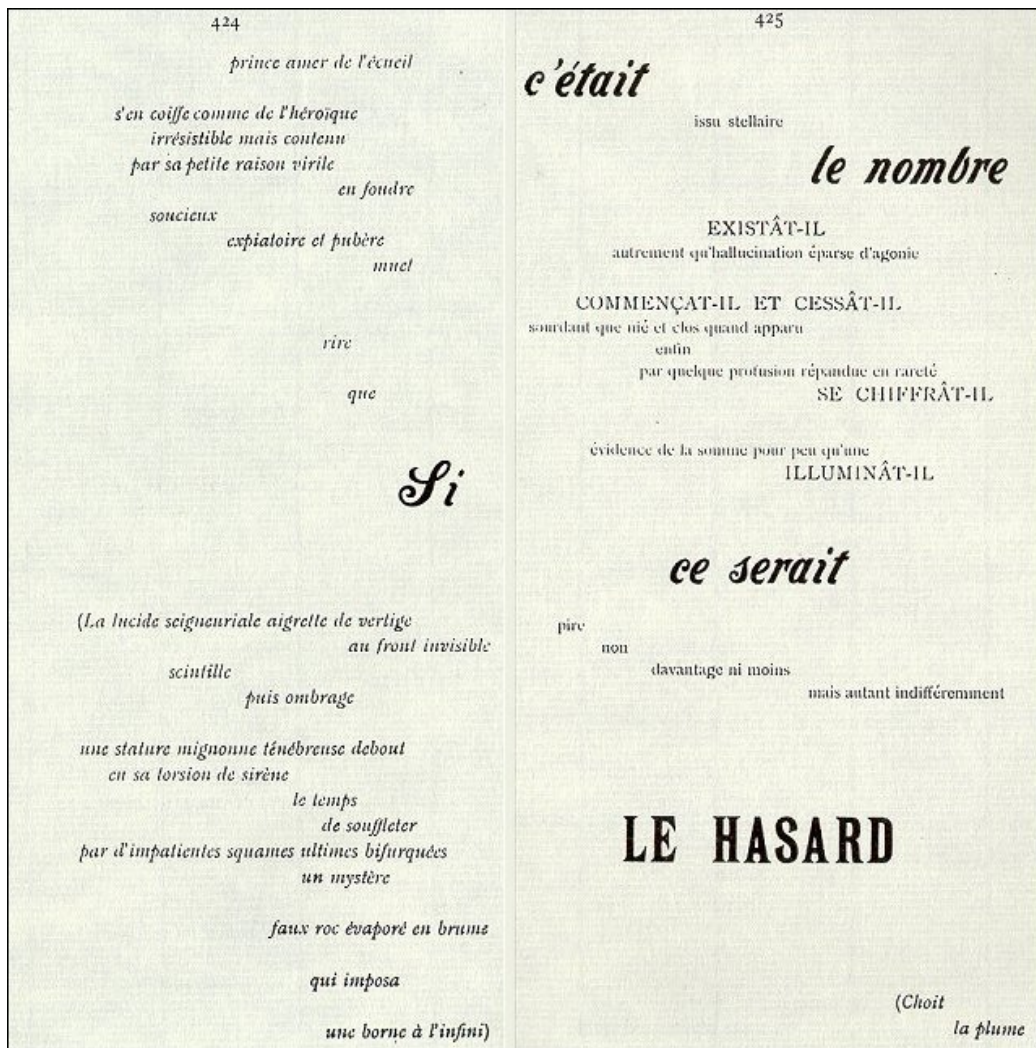
¹²⁴ Lembremos que o pequeno outro é o nosso semelhante, ou seja, as pessoas com quem convivemos, enquanto que o grande Outro está aqui relacionado com o universo discursivo, no qual estamos submersos.

¹²⁵ Nascido em Paris em 1842, o poeta Stéphane Mallarmé (nome literário de Étienne Mallarmé) foi professor de inglês durante cerca de 30 anos. Seus primeiros poemas apareceram na década de 1860. O livro *Hérodiade* (Herodíades) é de 1869. Em seguida, vem *L'Après-Midi d'un Faune* (*A tarde de um fauno*), de 1876. Embora essa seja sua obra mais conhecida, foi o poema experimental, *Um lance de dados*, o que causou maior impacto.

1914), de maneira que sua experimentação tipográfica exerceu forte influência sobre a poesia de vanguarda.

Como cheguei a comentar no Capítulo anterior, não resta dúvida de que o movimento concretista brasileiro bebeu da fonte de Joyce e da poesia mallarmiana.

Ilustração 8 – Fragmento do poema *Un coup de dès*

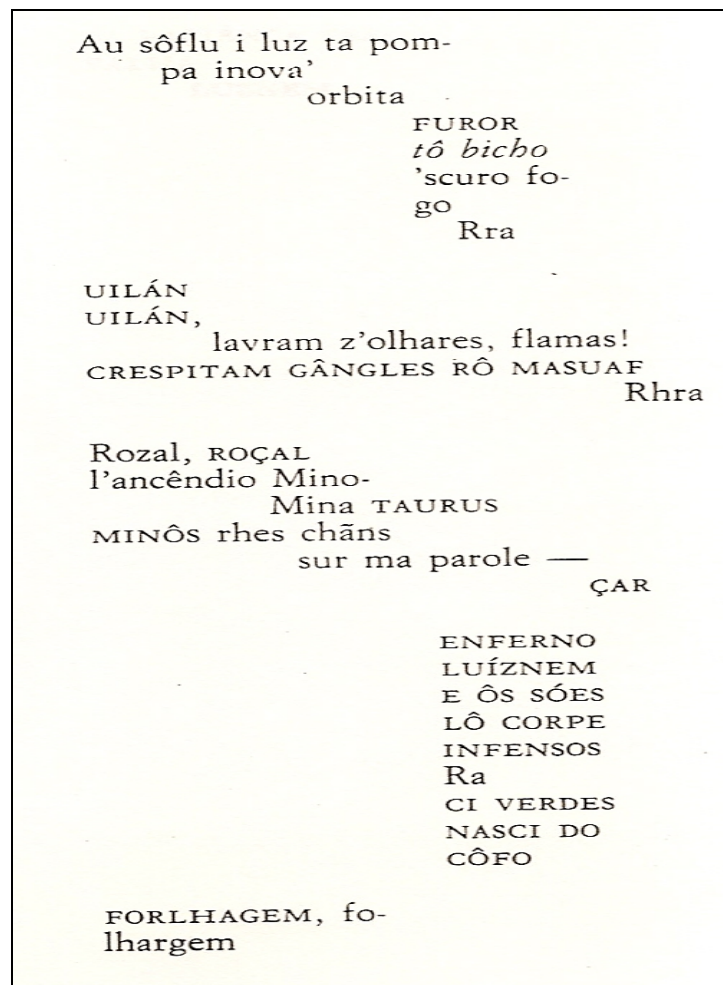


Fonte: Mallarmé, S. (2003)

Nesse fragmento, como é possível visualizar, o poeta assume uma posição contraditória à poesia clássica, rompendo com a métrica dos versos. Além disso, para ele, não se faz um poema com idéias, mas com palavras. Com isso, assinalava que o poema deveria ser visto como um objeto em si mesmo, daí a especial atenção à tipografia das palavras dispostas na página.

É dessa estética que parte Ferreira Gullar, em suas produções do início dos anos cinquenta. Ao comentar o seu livro *Luta corporal* (1954) na entrevista concedida à TV Cultura, ele relata que queria produzir uma “linguagem que nascesse junto com o poema”. Para ilustrar tal proposta, ele faz menção a um dos poemas que produziu. Trata-se de *Roçzeiral*, do qual reproduzo apenas a primeira página.

Ilustração 9 – *Roçzeiral*.



Fonte: Ferreira Gullar, *Toda poesia* (1987), p. 113.

Eis um exemplo de estilhaçamento da linguagem, colocando em evidência o esvaziamento de sentido da letra. Mas, para além da estética do poema, gostaria de ressaltar o comentário feito por Gullar sobre a experiência de construí-lo. Disse o poeta que estava andando, quando, de repente, veio em sua mente o som de um dos versos de forma acabada, um amontoado de palavras absolutamente sem sentido.

Assim como em Joyce, Gullar dá testemunho de que o recurso de dar vazão ao som foi decisivo na composição do poema. Depois de terminá-lo, comentou que foi invadido por uma “euforia”, pois se sentiu “libertado da linguagem” ao mesmo tempo em que, “esvaziado”. Ora, não há relato mais presente para exemplificar aquilo que foi trabalhado acerca do gozo infiltrado na linguagem.

Mas a experiência vivida não pára aí. Se a publicação do livro rendeu-lhe o convite para integrar o movimento concretista, a ruptura com o grupo de São Paulo (representado, principalmente, pelos irmãos Décio e Haroldo de Campos) não tardou a acontecer. Segundo Gullar, diferentemente da poesia visual dos concretistas paulistas, ele queria uma poesia “mais corporal, sensorial, tátil, manuseável, enfim, que entrasse o corpo.”. Foi então que lançou o manifesto neoconcretista, cujas idéias fundamentais estão expressas num famoso ensaio intitulado *Teoria do não-objeto* (1959).¹²⁶

Essa composição poética, na qual o corpo faz parte da experiência porque convoca o “leitor/participante” a manusear e até mesmo a *inter-agir*, foi amplamente explorada àquela época, rendendo uma ponte com as artes plásticas.¹²⁷ Podemos pensar que, com essas experimentações corporais, chega-se ao ponto em que a palavra assume uma dimensão muito distante da mera representação de uma idéia. Passado mais de meio século, seria importante não perdermos de vista tais experiências, principalmente, levando em conta a atualidade de um mundo performático e visual como o nosso.

Retomo o percurso de vida de Gullar que, depois de chegar a esse nível de experimentação com a linguagem, considerou esgotado o caminho, voltando-se para o movimento de cultura popular. E o poeta relata que, nessa época, caiu em suas mãos o livro de um padre que, para explicar a razão pela qual um católico não deveria ser comunista, escreveu com bastante exatidão e clareza, aquilo que Carl Marx propunha em *O Capital*: “Ao ler os argumentos, fiquei fascinado pela idéia, então eu me tornei comunista pelas mãos de um não comunista.”.

Assim, retomando criticamente o poema *Roçzeiral*, seu autor relata que, daquele momento em diante, queria ser lido e compreendido. Essa vontade significava que estava prenhe de uma mensagem a ser passada e da necessidade de lutar contra a opressão e a

¹²⁶ Para mais informações, consultar a página oficial do autor, na qual ele explica em entrevista, as bases daquilo que ele chamou de não-objeto.

http://literal.terra.com.br/ferreira_gullar/porelemesmo/dialogo_sobre_o_nao_objeto.shtml?porelemesmo.

¹²⁷ Penso, em especial, nas criações do artista plástico Hélio Oiticica que, juntamente com Lygia Clark, integrou o grupo neoconcreto.

injustiça social por meio de seus poemas e de suas peças teatrais. Seus poemas tornam-se denúncias, mais ou menos explícitas:

Ilustração 7 – Poema *Não há vagas*.

O preço do feijão
 não cabe no poema. O preço
 do arroz
 não cabe no poema.
 Não cabem no poema o gás
 a luz o telefone
 a sonegação
 do leite
 da carne
 do açúcar
 do pão

O funcionário público
 não cabe no poema
 com seu salário de fome
 sua vida fechada
 em arquivos.
 Como não cabe no poema
 o operário
 que esmerila seu dia de aço
 e carvão
 nas oficinas escuras

— porque o poema, senhores,
 está fechado:
 “não há vagas”

Só cabe no poema
 o homem sem estômago
 a mulher de nuvens
 a fruta sem preço

O poema, senhores,
 não fede
 nem cheira

Fonte: Ferreira Gullar, 1987, p. 225.

Sem dúvida, outros tempos, momento em que vários artistas participaram daquilo que ficou conhecido como uma arte engajada. Quando sobreveio o golpe militar, Gullar exilou-se na Argentina, em 1971, e, em meio à insegurança em que se encontrava, produziu o livro *Poema sujo*, publicado em 1976. Como não sabia o que ia acontecer com sua vida, resolveu escrever os versos como se fossem os últimos, sem pudores... Felizmente, sua estratégia de retornar ao Brasil, antes mesmo da anistia, anunciando a volta, rendeu-lhe a prisão, mas sua vida foi preservada.

O seu *Poema sujo* foi aclamado pela crítica, sendo considerado por Vinicius de Moraes como “o mais importante poema escrito em qualquer língua nas últimas décadas.” (GULLAR, 1987, p. 2).

Ferreira Gullar é o último dos grandes poetas da sua geração a continuar se reinventando pela via da arte. Nesse breve recorte que fiz da longa trajetória artística do poeta, ele assinala em sua poesia não só o vazio de sentido que se constitui a letra, mas também que, no jogo lúdico de lidar com *lalangue* (língua de gozo), o corpo está envolvido.

Assim, após abordá-lo, não posso dispensar os aportes de um autor que, tendo a literatura como campo, teorizou de maneira instigante a relação entre texto, prazer e gozo. Trata-se de Roland Barthes.

Delícia de ser o que é

Minha mãe cantava, cantava, cantava quando eu era criança. Na verdade, até hoje, ela canta seu canto velho, numa voz já diminuída pela idade, mas que insiste em existir. Minha mãe me ensinou que cantar dá prazer. O som ecoa, penetra nos ouvidos e vibra dentro de mim...

pa pa ra pa pa prrrrrr, pa pa ra pa pa prrrrrrr. Canto no coral e o pa pa ra pa está dentro de uma pauta de partitura.

Sou soprano, pa pa ra pa pa prrrrrrrrrrr. O resultado final é lindo pa pa ra pa pa prrrrrrrrrrr.

Soprano é um pa, entra no terceiro movimento, contralto é outro pa, tenor entra depois e o baixo entra sempre pa pa ra pa pa prrrrrrr.

O som descolado, sem significação, mas... somos todos “gente grande”, vamos fazer pa pa ra pa dentro dos conformes.

Um bando de gente seguindo a orientação dada por nossa maestrina - pequena, olhos vibrantes, som potente, amante da música - que comanda nossos descomandos vocais.

E, por sua vez, ela se orienta por uma linguagem anterior a ela. Linguagem musical, uma complicação. Eu tento entender aquilo que ainda é um hieróglifo pra mim. Faço de conta que leio aquela escrita e, aos poucos, o som das sopranos e as bolinhas na pauta - marcas no papel - vão se associando.

A mãe canta. A criança brinca. A vida passa. O prazer do som permanece. Brincadeira de gente grande é arrumada. Doí no início, mas, depois, quando tudo acontece e o som explode em muitas vozes, é o momento de poder se soltar. Soltar a voz e ter prazer em brincar novamente.

Decididamente, sou uma neurótica comum. Ah! Se fosse louca, o pa pa ra pa estaria fora da partitura. Por outro lado, toda criação tem um pé na subversão. É por isso que sou só uma operária do som, o Chico Buarque cria algo novo e a maestrina faz rearranjos - pa pa ra pa - na música dele.

“Cada um sabe a dor e a delícia de ser o que é”.

4.2 Barthes e o gozo da escritura

Eis para mim outra surpresa! Meu encontro com esse escritor é recente, mas desde a primeira vez que entrei em contato indireto (por meio de citações suas em trabalhos lidos de outras pessoas), com trechos de seu livro *O prazer do texto*, lançado na França em 1973, não pude deixar de constatar que eles eram condizentes com as teses de Lacan dos anos setentas. Aí também, uma concordância, pois embora Lacan e Barthes tenham pensamentos próprios, os dois foram fortemente influenciados pelo estruturalismo, para depois, dele se distanciarem.

Como comenta Perrone-Moisés (1985), Barthes foi considerado “um dos papas do estruturalismo”, mas acabou por romper, definitivamente, com as idéias do movimento, exatamente ao publicar *O prazer do texto*, um pequeno livro, mas sem dúvida, subversivo, pois reivindicava o prazer, o corpo, o individualismo contra o aprisionamento da linguagem e o rigor universitário. Sobre esse aprisionamento, eis um fragmento da aula inaugural que ele proferiu em 1977, ao ser empossado da cadeira de semiologia literária no Colégio de França:

A linguagem é uma legislação, a língua é seu código. Não vemos o poder que reside na língua, porque esquecemos que toda língua é uma classificação e que toda classificação é opressiva. (...) Mas a nós, que não somos nem cavaleiros da fé nem super-homens, só resta, por assim dizer, trapaçar a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura.

(BARTHES, 2007, p. 12-16)

Como podemos imaginar, com idéias desse calibre no seio do meio acadêmico, ele foi duramente criticado. Porém a polêmica em torno de seu nome acabou lhe rendendo visibilidade e prestígio, sendo requisitado tanto na França como mundo afora para dar entrevistas, proferir palestras e escrever artigos em revistas que, pouco a pouco estão sendo recolhidas e publicadas no Brasil.

De minha parte, tenho me interessado por aquilo que ele deixou. Eu o leio por etapas, nunca numa linearidade de começo, meio e fim, até porque, algumas vezes um parágrafo ou até mesmo uma linha de seu texto já sintetizam um pensamento inteiro. Sou tomada por solavancos que me fazem parar e refletir. Mas não é uma reflexão puramente intelectual, algo perpassa seus textos e é aí que reside a particularidade de sua escrita.

Ele não é o único autor a provocar tal atitude, mas é fato que seus livros tiveram sobre mim diferentes ressonâncias, seja aquela de encontrar ecos explicativos para questões teóricas que me povoam, seja a outra de provocar inquietação pela maneira como constroí o texto. Seja ainda pela coragem de se expor em deliciosos livros como *O império dos signos* (1970), no qual tece um retrato apaixonado de sua passagem pelo Japão ou em *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), no qual reúne “autobiografemas, que chamou de anamneses; lembranças de infância fixadas como breves haicais.” (PERRONE-MOISÉS, 1985, p. 10).

Dito isso, não sei se Barthes se insere em alguma categoria de escritor de maneira excludente. E assim Perrone-Moisés (1985, p. 59) o retrata: “Durante longos anos, as duas tendências coexistiram em Barthes: uma tendência apolínea (seu lado clássico, metódico, “científico”) e uma tendência dionisiaca (seu lado sensual, anárquico). A partir do *Prazer do texto*, foi a segunda tendência que predominou: o Barthes do corpo, do gozo sensual dos signos, o Barthes escritor.”

Tal balanço tenso entre o escritor e o acadêmico se reflete na maneira como escreveu alguns de seus textos: fragmenta a frase, usa e abusa de pontuações, vírgulas, travessões e parênteses. Além disso, lança mão de palavras de outros campos, invertendo o sentido original e caprichando no neologismo.

Barthes trouxe para o ensaio “sério” um discurso à deriva dos sentidos da paixão e do desejo, do gozo, da perda e da morte, como ele mesmo se explica em *O prazer do texto*. Ora, para aqueles que estão acostumados com os textos de Psicanálise, em especial com os de Lacan, isso não é nenhuma novidade. Mas se, para nós, não há grandes surpresas, parece que o mesmo não aconteceu quando Barthes subverteu a composição de seus textos.

Aqueles que o censuraram não percebiam que ele trabalhou “com a língua como um escritor, e não, como um dissertador. Como os poetas, ele explorou, nas palavras, suas notações, suas ambiguidades, a cintilação do sentido, mais do que o sentido.”, completa a crítica. (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 73-74).

Fica claro, portanto, que eu o trago para este trabalho por uma dupla razão: ele é um teórico que vai corroborar com as teses apresentadas até aqui, ao mesmo tempo em que a maneira como ele escreve (notadamente, em textos da década de setenta em diante) é marcada por seu posicionamento em relação à linguagem. Vejamos, então, em quais pontos da sua teorização ele nos ajuda.

Ao terminar o Capítulo anterior, não pude me furtar de citá-lo, quando, ao comentar aspectos da obra de Joyce, utilizei a definição de Barthes acerca daquilo que seria um texto *escritível*, em contraponto com um texto legível. Enquanto o primeiro se abre para múltiplos sentidos – o que lhe imprime uma leitura *instável*, sem compromisso com a legibilidade –, o segundo, como o próprio nome diz, promove uma leitura segundo códigos estáveis e conhecidos. Ao fazer tal distinção, ele procede a um questionamento sobre a função da escrita.

Assim é que, em *Variations sur l'écriture* (1973), ele deixa claro aquilo que Lacan também pontua, ou seja, que a linguagem não serve apenas para comunicar e certas escritas escancarariam tal *im-procedência*: “Não é evidente que a escrita serve à comunicação; é por um abuso de nosso etnocentrismo que atribuímos à escrita funções puramente práticas de contabilidade, comunicação, de registro e que censuramos o simbolismo que move o signo escrito.” (BARTHES, 1973, apud MANDIL, 2003, p. 151).

Que a escrita sirva para instrumentalizar o pensamento, não resta dúvida, mas aquilo que está recalcado é a constatação de que ela também carrega algo a mais. Tal apontamento deve ser levado em conta, não apenas no circuito literário ou psicanalítico, mas, como veremos, essa postura etnocêntrica influencia a visão que a escrita ocupa no universo escolar, por vezes, repercutindo nefastamente na produção dos alunos.

Para Barthes, somente quando se abandona a idéia de uma escrita que tenha a função de transcrição de uma mensagem é que se pode apreender seu valor de gozo. O fato de alguns escritos serem ilegíveis não deve desorientar, mas orientar para a presença desse gozo: “A ilegibilidade, longe de indicar um estado, monstruoso, de falência do sistema da escrita, seria, ao contrário, a sua verdade (a essência de uma prática pode estar no seu limite, e não, no seu centro.)” (BARTHES, 1973, apud MANDIL, 2003, p.152).

Não nos esqueçamos de que, quando Lacan comentou, em *Lituraterre* (1971), acerca dos escritos de vanguarda, ele se referiu a tais textos como *feitos de litoral* (entre gozo e saber).¹²⁸ E como usar a linguagem para mostrar sua fratura?

Barthes (1999, p. 39) responde que se deve proceder a um “trabalho progressivo de extenuação”, assim:

¹²⁸ Lembremos que, nesse texto, Lacan comenta que tais textos põem em evidência a fratura do discurso, sem que se constituam em discurso, já que não têm como meta a comunicação de uma mensagem.

Primeiro, o texto liquida toda metalinguagem e é nisso que ele é texto: nenhuma voz (Ciência, Causa, Instituição) encontra-se por trás daquilo que é dito. Em seguida, o texto destroi até o fim, até a contradição, sua própria categoria discursiva, sua referência sociolinguística (seu gênero). (...) Por fim, o texto pode, se tiver gana, investir contra as estruturas canônicas da própria língua (Sollers): o léxico (neologismos exuberantes, palavras-gavetas, transliterações), a sintaxe (acaba a célula lógica, acaba a frase). Trata-se, por transmutação (e não mais, somente por transformação), de fazer surgir um novo estado filosófico da matéria linguageira; esse estado inaudito, esse metal incandescente, fora de origem e fora de comunicação, é então coisa de linguagem e não uma linguagem, fosse esta desligada, imitada, ironizada.

Nos ensaios barthesianos, fica patente o interesse do autor pelo ponto em que a linguagem mostra seus limites. Se, no fragmento acima, ele “soletra” a decomposição da linguagem até o seu osso, aquilo que de lá se depreende é o som que, descolado da significação, se faz sentir na música da língua.

Daí ele se perguntar em *O rumor da língua* (2004) se esse “ruído do gozo plural” que existe no balbucio poderia acontecer na escrita: “fica ainda *demasiado sentido* para que a linguagem realize um gozo que seria próprio à sua matéria. Mas o que é impossível não é inconcebível: o rumor da língua forma uma utopia. Que utopia? A de uma música do sentido.” (2004, p. 95),

Mas o sentido seria posto ao fundo, como uma miragem, “o sentido seria aqui o ponto de fuga do gozo”. O que Barthes destaca é que, na isenção de sentido em que alguns textos são tecidos, torna-se possível ouvir um sentido “liberto de todas as agressões” de que o signo foi moldado na trajetória do homem com a linguagem. Utopia? Talvez, mas é tal utopia que serviu de guia para pesquisas de vanguarda tanto na música, como na literatura.

Ora, não podemos deixar de traçar um paralelo entre essa busca pelo rumor da língua com aquilo que Lacan teorizou sobre *lalangue*. Mesmo que sejam contextos diferentes, Barthes e Lacan miraram esse ponto, no qual se encontra um gozo da língua, base do inconsciente, base da utopia perseguida na produção de alguns artistas.

Marcado por tal interesse, quando Barthes se refere à escrita, há que contextualizá-la. No início do primeiro Capítulo desta tese, comentei que, nos textos de alguns autores de língua francesa, dentre eles Barthes, a palavra *écriture* foi deliberadamente traduzida como escritura, visando marcar a particularidade dada a esta palavra pelo autor.

“A escritura é isto: a ciência das fruições da linguagem, seu kama-sutra.”, escreve Barthes, em *O prazer do texto* (2006, p. 11), destacando a frase dos demais parágrafos.

Segundo Perrone-Moisés (2007, p. 78-79), tradutora de alguns de seus livros, “toda escritura é uma escrita, mas nem toda escrita é escritura, no sentido barthesiano do termo.”.

Assim, o ato de escrever sobre o papel, reproduzindo, por meio de sinais, a fala ou o pensamento, seja para fins de memória, para enviar uma mensagem, seja ainda para refletir sobre uma ideia, não faz dessa escrita uma escritura.

Para Barthes, *a escritura* está intimamente ligada à literatura, mas a uma literatura na qual as palavras não são usadas apenas como instrumento, mas que põem em evidência (teatralizam) o vazio do significante e é sempre o gozo do corpo que permanece, quando o sentido se retira.

Um texto é escritural, comenta Perrone- Moisés (1985), quando é possível ouvir a *voz* única de *um corpo* e a recebemos como gozo, incapturável, por sua própria natureza. Assim, penso poder dizer que esse gozo da escritura chega ao leitor por meio de ressonâncias. Desse gozo, nada podemos dizer nem analisar, apenas sentir ecos que se materializam como “perda do sujeito pensante e ganho de uma nova percepção das coisas.” (1985, p. 56). Essa linguagem única, indireta, auto-referencial caracteriza, principalmente, o texto poético moderno, como vimos no item anterior.

Observando a definição dada por Barthes acerca da escritura, o gozo é uma dimensão posta em destaque, porém é interessante remarcar a vacilação terminológica que ele procede entre os termos. Assim ele se explica, logo no início de *O Prazer do texto* (2006, p.8): “Prazer/gozo:¹²⁹ terminologicamente, isso ainda vacila, tropeço, confundo-me. De toda maneira, haverá sempre uma margem de indecisão; a distinção não será origem de classificações seguras, o paradigma rangerá, o sentido será precário, revogável, reversível, o discurso será incompleto.”. Tal é a maneira como Barthes constroi seu texto, assumindo, logo de entrada, que as definições vacilam.

¹²⁹ A palavra *jouissance* foi traduzida por fruição, e não, por gozo, mas compartilho da posição de Perrone-Moisés (2007, p. 83-84), para quem fruição é “palavra totalmente inadequada nesse contexto teórico. A *jouissance* barthesiana é um conceito vindo diretamente da Psicanálise (via Lacan), onde está diretamente afeto à libido.”

No entanto se, neste momento, ele mostra a oscilação daquilo “que não tem nome nem nunca terá”, páginas adiante, ele arrisca um posicionamento ao discutir sobre a diferença entre textos de prazer e textos de gozo:

Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática *confortável* da leitura. Texto de gozo: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfardo), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gestos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem.

(BARTHES, 2006, p. 20-21)

[Obs.: Nessa citação substituí *fruição* por *gozo* por razões já expostas na nota de rodapé 129.]

Dessa forma, o *escritor de prazer* convoca a uma relação pacífica com a linguagem ou, mais que isso, ele põe em evidência seu amor pela letra e retira dela o seu prazer, porém um texto ter sido escrito com prazer não garante que ele provocará uma leitura prazerosa. Mas quando essa leitura prazerosa se produz, certamente, é porque o texto foi escrito com prazer. Paralelamente, o *escritor de gozo* apresenta uma produção que aponta para um impossível de dizer, um insustentável, ataca o conforto das leis da linguagem, daí o incômodo que provoca. Diante de tais escrituras, a leitura não é cômoda nem tampouco passiva.

O leitor pode ser, dessa forma, alguém que têm preferência ao confortável mundo da linguagem ou alguém que se aventura ao texto “impossível, *fora-de-prazer*”, aquele sobre o qual o que se pode ter são experiências e falar deles será sempre dizer o *inter-dito*. Embora essa seja uma maneira possível de se posicionar, creio poder dizer que não se trata de proceder a classificações excludentes, até porque um mesmo texto pode vacilar entre uma leitura confortável e desconfortável.

Em *Da leitura* (2004), mesmo que Barthes voltasse a oscilar entre o que é prazer e o que é gozo, ele nos fornece um interessante comentário acerca dos diferentes “prazeres” da leitura, ou seja, das três vias possíveis pelas quais um leitor, capturado pela escrita, extrai gozo.¹³⁰

Há a via em que o leitor se encanta com as palavras e seus arranjos – trata-se de uma leitura poética, a qual, segundo Barthes, não é certo que somente os letrados poderiam ter

¹³⁰ Como já exposto, prazer e gozo estão, muitas vezes, diluídos nos textos do autor, isso significa que ora ele se utiliza dos termos para marcar uma diferença, ora eles são sinônimos.

acesso, pois “mesmo a criancinha, no momento do balbucio, conhece o erotismo da palavra, prática oral e sonora oferecida à pulsão.” (2004, p. 38).

Um segundo modo, que está no extremo oposto, é aquele em que o leitor é puxado para frente do texto, motivado por algo da ordem do suspense. E ele é tragado por um envolvimento de querer chegar até o fim e desvendar aquilo que lá está contido/escondido: “É nesse desgaste impaciente, arrebatado, que reside o gozo; trata-se, principalmente, do prazer metonímico de toda narração” (2004, p. 39).

Finalmente, a terceira aventura é aquela reservada à leitura que conduz ao Desejo de escrever. Como explica Barthes, “não é que desejamos escrever como o autor, cuja leitura nos agrada; o que desejamos é apenas o desejo que o escritor teve de escrever”.

Daí que, diante de alguns textos, somos convocados a uma produção, não apenas de imagens e projeções internas, mas também, de um trabalho próprio, ou seja, de uma escrita que traga a marca de seu próprio desejo. Aqui também, creio que não podemos ser excludentes nem é possível saber em que contexto uma leitura poderá ser convocatória do desejo de escrever.

De qualquer forma, não resta dúvida de que despertar esse desejo – objetivo perseguido pelos (bons) professores – é tarefa, ao mesmo tempo, enigmática (posto que o desejo é “propriedade particular” e de “difícil acesso”) e imprescindível ao desenvolvimento de quaisquer habilidades que a Educação busque promover.

Os professores sabem disso, mesmo que intuitivamente, daí a angústia que os assola e o afã por técnicas que não alcançam aquilo que é de outra ordem. Voltaremos a este ponto no próximo Capítulo.

Assim, já que estamos no terreno daquilo que promove o desejo no leitor, adianto que o segundo escritor que trarei para esta tese é Clarice Lispector, não porque ela se encaixe perfeitamente nos textos de gozo, mas porque ela reflete esse “indecidível” feminino que, no seu caso, se traduz ora por uma linguagem absolutamente imersa na cultura, ora para aquilo que, da linguagem, aponta para o seu furo.

A associação de sua escrita com o feminino não é nenhuma novidade. É frequente encontrarmos teses, ensaios e até livros sobre a *escrita feminina* em que os textos de Clarice Lispector comparecem como testemunho. Mas, antes mesmo de avançarmos sobre a obra da escritora, entro na questão sobre a escrita feminina.

4.3 Escrita feminina?

Até aqui, não falei a respeito da *escrita feminina*, mas de ressonâncias do feminino na escrita. Haveria diferença? Vejamos o que se entende acerca da primeira expressão, para traçarmos aproximações.

Gênero, explica o dicionário, é o “conjunto de espécies que apresentam certo número de caracteres comuns convencionalmente estabelecidos.” (AURÉLIO, 1975).

Falar em gênero, portanto, abre vastíssimas possibilidades porque nós, humanos, temos necessidade de organizar em gavetas tudo aquilo que nos rodeia. Muitos gêneros, todos catalogados em categorias que se desmembram em outras tantas. Então, quando surge algo novo, a sensação de desconforto aparece e corremos a providenciar, se não uma gaveta nova, ao menos uma justificativa para inseri-lo em alguma pré-existente.

Assim é que, ao destacar certo tipo de escrita como *feminina*, pode-se cair na armadilha de endossar, junto com alguns autores, a entrada de mais uma categoria na já tão discutida classificação dos gêneros literários.

Esse caminho parece ir na contramão do discurso vigente que, longe de dividir, está mais propenso a fundir, fazendo desaparecer fronteiras. Hoje, encontramos escritos que são verdadeiras poesias em prosa ou textos memorialistas que são também ficcionais. Neste mundo globalizado, as fronteiras tendem a ser questionadas e, portanto, falar em escrita feminina é uma questão polêmica.

Ao adjetivar como *feminina* certo tipo de escrita, nos remetemos inevitavelmente à idéia de uma escrita feita por mulheres. A discussão não é original, pois desde que as mulheres começaram a publicar o que escrevem – e isso não faz muito tempo –, a pergunta sobre uma especificidade na escrita por elas praticada é feita.

Interessante apontamento, porque não há uma pergunta sobre o que seria uma escrita feita por homens. As mulheres que escrevem e publicam ainda são minoria e, como sabemos, toda minoria, quando desponta em território estrangeiro, desperta certa inquietação. Será que, o outro sexo, ao escrever, escreve de maneira outra?

Quando a questão é posta para as escritoras, a grande maioria despreza o termo *literatura feminina*. O que fazem é literatura e ponto. Não há como discordar.

Em entrevista a Faria (2003, p. 156), que perguntou à Márcia Denser se haveria literatura de homem e mulher, escritora foi enfática:

Definitivamente, não. Diante de temas como amor e morte, há o Escrita,¹³¹ de sexo indecifrável e indefinível, o Escriba que escreve atrás, seja homem ou mulher que lhe servem de veículo. Até porque, se pensarmos num livro como Memórias de Adriano e sua autora, Marguerite Yourcenar, veremos que ela é Adriano, assim como Gustave Flaubert é Madame Bovary.

Essa declaração significa que, independentemente do sexo biológico do autor, aquilo que importa é a construção de seu texto. Também não há como discordar, mas mesmo assim, existe por parte de alguns pesquisadores a *tentação* em estudar autores do sexo feminino e traçar um perfil daquilo que poderia caracterizar sua escrita.

Uso uma palavra forte – tentação – porque, quando lemos o sério trabalho de Didier (1999) sobre a *escrita feminina*, a autora precisou usar várias páginas em sua Introdução, para justificar, mesmo com todos os inconvenientes que tal categoria literária possa suscitar, um estudo sobre o tema. Que método? Que sujeitos entrariam nesse estudo?

A autora chega a afirmar que “[...] escrever sobre a escrita feminina parece cada vez mais o símbolo de um livro impossível de ser feito.” (DIDIER, 1999, p. 7, tradução minha¹³²). Porém, num dado momento de sua argumentação, quando pensamos que teria todos os motivos para desistir da empreitada, ela se rende a seus impulsos: “[...] e, mesmo assim, os escritos das mulheres me apaixonam, parece-me que um campo imenso e novo se abre.” (idem, p. 8).

Assim sendo, ao estudar certo número de escritoras, ela buscou em seus textos traços comuns: “[...] se estava difícil, senão impossível, tratar de maneira teórica a escrita feminina, é verdade que, na prática, os escritos das mulheres possuem um parentesco que não encontramos nos escritos dos homens.” (idem, p. 10).

Será, então, que a escrita tem sexo? Ou ainda, será que as mulheres escrevem diferentemente dos homens? Se formos buscar generalizações absolutas, observamos que isso não procede.

Em 1983, convidada para um debate sobre *Literatura de mulheres no Brasil*, a poeta Ana Cristina César falou informalmente sobre essa questão:

¹³¹ A autora usou o artigo masculino, provavelmente, para pontuar que *escrita* não é feminino.

¹³² Todas as citações da autora são traduzidas por mim.

[...] a gente pode, para pesquisar isso, ler autoras mulheres. E ver se essas autoras têm alguma diferença em relação ao texto produzido por autores do sexo masculino. Se você for aprofundar essa questão, não tem uma diferença assim... você não pode fazer essa relação (...) há autores de sexo masculino que teriam um texto feminino. Então, você tem que redefinir o que é isso.

(CESAR, 1993a, p. 204)

Realmente, fica difícil uma argumentação sustentável para a caracterização de mais um gênero literário, levando-se em conta o sexo de quem escreve. A própria Didier, em vários momentos, alerta para o fato de que há escritores do sexo masculino que apresentam uma escrita com as características “femininas”.

É Ana Cristina César quem aponta duas possibilidades:

[...] agora, acho que você pode escolher duas vias. Você pode ir ou por uma via feminista, que pesquisa mulher na história da literatura ou, então, você pode ir por uma via, talvez, mais psicanalítica, talvez, mais difícil, que seria ver o feminino e o masculino na literatura. Aí são outros quinhentos.

(CESAR, 1993a, p. 204)

Como podemos observar, para a poeta, que também foi uma acadêmica de letras, há uma via histórica e outra via que se sustentaria na referência psicanalítica. Outros quinhentos, sem dúvida, até porque, como vemos durante toda esta tese, para a Psicanálise, a sexualidade humana ultrapassa, e muito, o sexo biológico.

Será que o trabalho de Didier – que renega qualquer aproximação com a Psicanálise – seria incompatível com esta tese? O que torna interessante seu texto não é o embasamento de seu estudo, mas a oportunidade de trazer à baila seu resultado. Ao levantar determinadas características próprias aos textos das mulheres, nos dá a chance de discutir aspectos sociais atrelados à produção da escrita, além de apontar para particularidades que se entrelaçam com aquilo que vimos nos autores até agora estudados.

No Capítulo 2, trouxe o cenário social que propiciou uma construção histórica do feminino e mostrei como tais construções discursivas estão na base daquilo que constitui o psiquismo humano.

Lembremos que Lacan, ao falar sobre o que seria o sexo no inconsciente, disse que “[...] o que se deve fazer, como homem ou como mulher, o ser humano tem sempre que aprender, peça por peça do Outro.” (LACAN, [1964] 1998, p. 194).

Dessa maneira, mesmo que hoje encontremos diferenças, as bases históricas são, como o nome diz, uma base diante da qual se processam rupturas, transformações, mas também, permanências. E penso não ser em vão retomar alguns aspectos da visão histórica da mulher com a escrita, até porque, elas marcarão sua particularidade ao escrever.

Em primeiro lugar, há que se destacar a situação que as mulheres ocupavam na sociedade. Como sabemos, na Europa ocidental, a alfabetização disseminada para as mulheres ocorreu apenas no fim do século XVIII (ARIÉS, 2006) e, no Brasil, há registro de uma desigualdade gigante entre o ingresso de meninas e meninos na escola.

Consta que, em 1857, entre todas as crianças matriculadas em escolas públicas e privadas da província, havia 1.849 meninos e 347 meninas. As oportunidades de estudo para as moças eram mínimas, ressalta Telles (2007).

Assim, não foram poucas as barreiras que as mulheres tiveram que ultrapassar para poderem se apossar da escrita, seja porque não sabiam, seja porque pouco escreviam dentro de uma sociedade que, não só demorou muito a promover a educação das moças, mas também que não via com “bons olhos” o desejo de escrever que algumas delas demonstravam.

Vejamos um exemplo: no Brasil do século XIX, Narcisa Amália de Campos (1852-1924), uma das primeiras escritoras deste país, fez parte da geração de autores românticos que acreditavam nos ideais humanitários e progressistas para a conquista de uma sociedade mais justa. Ela ficou famosa depois da publicação de seus romances, porém nada mais elucidativo que o teor de uma crítica, publicada em 1872 no *Jornal do Brasil* do Rio de Janeiro a respeito de sua obra: “[...], mas perante a política, cantando as revoluções, apostrofando a reio, endeusando as turbas, acho-a simplesmente fora de lugar (...) o melhor é deixar [o talento da ilustre dama] na esfera perfumada de sentimento e singeleza.” (In: Telles, 2007, p. 422).

Podemos observar o quão preconceituosas eram as idéias em relação às mulheres que escreviam: deveriam permanecer longe da esfera pública e perto do sentimento e da singeleza.

Vimos o quanto o feminino foi marcado por imagens, ora de pureza – musa retratada no ideário romântico – ora de representante do descabro, corporificação do indomável e temível território das pulsões. Sabemos também que uma forma ideologicamente encontrada para “equilibrar e enquadrar” esse excesso feminino, tomado como perigoso à ordem social, foi proceder à partilha dos sexos, contando para tal empreitada com o apoio de todas as instituições do estado, além da igreja e de bom número de intelectuais da época.

Dessa forma, na distribuição das funções, enquanto o homem ocupou o espaço público, à mulher foi oferecido o “reinado” do espaço privado do lar.

Era lá, portanto, no interior de suas casas, que as mulheres viviam e teciam o seu cotidiano. Era lá que se haviam com as inquietações próprias a todo ser humano. Era lá que as lutas de poder, no microcosmo das famílias, aconteciam e que elas conseguiam (ou não) se situar. Era lá que se dividiam entre mil atividades e aprendiam (ou não) a costurar roupas e acordos, a simular e dissimular seus quereres e a impor suas vontades. Era lá que pariam, viam seus filhos crescerem e que, depois, recebiam seus netos. Era lá que aprendiam com prazer (ou não) a fazer quitutes e a se satisfazerem (ou não) com a satisfação do outro.

Não é possível dispensar essa construção histórica e social, calcada no psiquismo do ser que recebe a designação de mulher. Assim é que, em meio a cheiros, caldeirões, fraldas, receitas de bolos e pequenos esconderijos, as primeiras linhas de uma escrita feminina foram traçadas. Uma escrita do interior, interior da casa, interior do corpo.

Lygia Fagundes Teles nomeou de “cadernos-goiabada” (lembança de sua mãe que fazia uma goiabada como ninguém) as brochuras, nas quais as moças escreviam com estilo intimista, seus pensamentos e estados da alma, retratavam suas inquietações, faziam confissões e projetavam esperanças. Depois que casavam, “[...] trancavam a sete chaves esses diários porque está visto que segredo saindo de pena de mulher casada só podia ser bandalheira...” (TELES, 2006, p. 671).

Não só eram trancados, mas também muitas vezes, aquilo que escreviam era por elas destruído. Como não interpretar tal destruição como culpa ligada ao fato de que o tempo dedicado a essa tarefa estaria sendo roubado da atenção dada à criança e ao homem? (DIDIER, 1999).

De qualquer forma, a escritora brasileira atribui aos tímidos traços grafados em tais diários o nascedouro da literatura feminina. Na verdade, tal escrita intimista, autobiográfica e marcada pelo retorno a temas recorrentes como a infância e a relação mãe-filha, são características apontadas por Didier (1999), mas também foi a base do estudo de Lucia Castelo Branco (1994), que usou diários de escritoras, como Florbela Espanca, Virginia Wolf e Anais Nin, para traçar, com base nos aportes da Psicanálise, aquilo que seria uma escrita feminina.

Lygia Fagundes Teles dá um peso histórico aos diários íntimos, ao inventar uma palavra deliciosa para caracterizar os *cadernos goiabada*. Em contrapartida, escutei

recentemente o testemunho de outro escritor contemporâneo que usou uma expressão reveladora da maneira como a escrita feita por mulheres era recebida no universo masculino. Em depoimento feito à televisão acerca das mudanças na literatura contemporânea, o escritor Moacyr Scliar citou, dentre elas, as produções das mulheres: “[...] já não se trata mais da *louca do sótão*, aquela que, depois de todo mundo ir dormir, refugiava-se num canto para escrever (...) já não é uma literatura extravagante.”.

Ao trazer tal expressão, fica evidente o quanto as figuras do feminino – a loucura, o desvario, o tormento, o excessivo – são retomadas na escrita da mulher. Parece-me também que fica retratada o quão incômoda é tal escrita. Não é incomum vermos pessoas (em geral homens, verdade seja dita) que se sentem “flagrantemente agredidos pela escrita de Clarice Lispector ou Lya Luft, reagindo ora com sérias intenções depreciativas ora com inusitado desdém.” (CASTELLO-BRANCO, 1992).

Por outro lado, a imagem do sótão nos serve também para evidenciar a situação da inexistência de um espaço dentro da casa onde a mulher pudesse escrever. “Um teto todo seu”, como sugere o livro de Virgínia Wolf (1985), que pregava a necessidade de um lugar e de algum recurso como condição para uma escritora poder se firmar como tal.

Parecem distante de nossa realidade todas essas considerações, mas, se escrever exige (para alguns) certo distanciamento para criar, convenhamos que a ausência de espaço reservado às mulheres dentro de casa poderia dificultar-lhe a tarefa. O sótão, lugar à parte da casa, onde os restos e as quinquilharias são depositadas, imprimiria uma escrita escondida, ocultada. Por outro lado, esse lugar marginal poderia também lhe dar maior liberdade de expressão, pois não precisava ficar presa aos ditames da boa forma. Seria essa a razão da loucura?

Do que vimos até agora, ocupando o espaço reservado àquilo que é interior, a escrita feminina parece ser marcada por determinadas características: recurso à autobiografia; opção pelo discurso em primeira pessoa; temas recorrentes como infância, relação materna e maternidade, ou seja, o fato de ocuparem o espaço de *dentro da casa* se exprime por uma escrita intimista.

Até aqui, estamos no registro sociológico. Mas, indo um pouco além, ou seja, observando a dicção dos seus textos, observamos: predomínio da oralidade e capacidade de imprimir o tom próprio do canto aos poemas; texto carregado de sobressaltos, rupturas; uso frequente de pontos de exclamação e suspensão; texto mais livre em relação à organização

tradicional dos parágrafos, ortografia, uso das maiúsculas e minúsculas, separação das palavras, ora aglomeradas ora partidas; imagens que penetram o texto de maneira alheia a toda lógica; predileção por um tempo quando nada se passa ou onde ele é cíclico; prolixidade; presença do corpo no texto (Didier, 1999, p. 10 a 40).

Encontramos essas características na pena de outros autores. Em resenha de 1982, Ana Cristina César, que já nos guiou sobre o assunto mais acima, escreve acerca do livro recém-publicado na época, *As mulheres de Tijucoapo*, de Marilene Felinto.¹³³

O interessante na resenha é a maneira como Ana Cristina tece seus comentários. Uma obra que poderia ter somente uma visão feminista e revanchista está, na verdade, “loucamente atormentada pela questão do feminino.” (CÉSAR, 1993b, p. 176).

E, se a autora do romance resolve a ameaça do feminino, atrelando-se ao masculino, Ana Cristina é tenaz ao questionar: “Será que a solução é o fincar-pé masculino, que afirma, dá forma, tem causa e lugar – no máximo?” (idem). Dessa forma, para além da saída que a trama propõe, aquilo que chama atenção da comentadora é a característica de uma escrita que, ao se debater contra o temor do feminino, entrega-se a ele na sua linguagem. Vejamos alguns trechos da resenha:

É um livro que conta, *femininamente*, a história de um retorno às origens: um retorno mítico de São Paulo para o Recife natal. Femininamente significa aqui: de forma errante, descontínua, desnivelada, expondo com intensidade muito sentimento em estado bruto. Significa também: dirigindo-se eternamente a um interlocutor, falando sempre para alguém, como numa carta imensa. (...) “Tudo é turvo” neste excesso, diz a autora. Mas sem hermetismo algum. O resultado é uma narrativa autobiográfica, traçada em ziguezague, construída toda em desníveis, numa dicção muito oral, atravessada de balbucios, repetições, interrupções, associações súbitas, falas de tonalidade infantil. (CÉSAR, 1993b, p. 175)

Como podemos observar, há nesse trecho vários elementos anteriormente destacados no livro da Didier, a respeito de uma escrita feminina. Retorno às origens (no caso desse livro, a saga da personagem é perpassada pelas rumações em torno das lembranças de uma mãe/mulher sofrida e passiva perante um pai/homem distante, retratado com rancor). O tom de relato epistolar, que lhe dá característica de autobiográfico, de texto prolixo, tentando se haver com o excessivo feminino, visto como aterrorizador. Além disso, há que se destacar a

¹³³ Lançado em 1984, o livro está em sua 3ª edição pela Livraria Record (Rio de Janeiro).

presença da dicção oral dos balbucios que fazem a oralidade da canção da língua ser posta em palavras.

Comentei o posicionamento de uma pesquisadora e de uma escritora, mas não resta dúvida de que a escrita feminina é uma discussão em aberto.

Castello Branco (1994, p. 19) que citei anteriormente, corrobora com uma escrita feminina entendida “[...] não como uma anatomia do texto (ou de seu autor), mas de uma construção de linguagem.” Entretanto admite que, ao adjetivar a escrita como feminina, “algo relativo à mulher passe por aí, tem a ver com ela, ainda que de uma certa maneira.” (CASTELLO BRANCO, 1992, p. 213).

Além disso, segundo a autora, é grande o número de mulheres que escrevem usando essa dicção. Ela admite que há vários escritores homens que praticam tal escrita, porém com uma “certa voz de mulher, um certo olhar de mulher.”

Usando o referencial psicanalítico, Castelo Branco (1994) lembra que Freud trabalha a feminilidade como algo a ser construído e essa trajetória não se faz a despeito do corpo. Não resta dúvida de que o corpo e o discurso social sobre esse corpo são aspectos a serem levados em consideração dentro de uma abordagem psicanalítica, como pudemos ver no segundo Capítulo.

Todavia penso que, a despeito do uso de o adjetivo *feminino* estar relacionado com o sexo e o corpo de quem é designado como mulher, desperta maior interesse tecer uma gramática do feminino que se depreende de sua *posição*, ocupada ou não por mulheres.

A escritora e ensaísta Hélène Cixous, prefere falar em uma escrita da feminilidade: “O reino do masculino determina uma posição ante a palavra; desejo de esgotar os sentidos, traçar contornos precisos, controlar a narração. A escrita da feminilidade é voltada para o prazer, a fruição, o não querer estabelecer limites, criando assim possibilidades para a emergência de novos sentidos, plural feminino.” (CIXOUS e CLÉMENT, 1975, p. 162).

Embora seja inegável a contribuição de Cixous para a discussão do tema, principalmente, em relação à obra de Clarice Lispector, de quem é confessadamente apaixonada,¹³⁴ por outro lado, seus livros trazem a marca de numerosos equívocos sobre aquilo que a Psicanálise aborda.

¹³⁴ Cixous foi responsável pela tradução e divulgação de vários livros de Clarice Lispector no exterior, influenciando a relação entre questões ligadas ao feminino e a obra da autora brasileira.

Em um ensaio crítico sobre a autora, Castello Branco (1995) discorda da exultação à mulher que o texto de Cixous promove, estando a um passo de cair numa romântica e ultrapassada bandeira do “eterno feminino”. A crítica de Cixous à Freud e Lacan está muitas vezes sustentada numa visão parcial e revanchista da teoria psicanalítica, chegando a ponto de reivindicar uma “libido cósmica”, um “inconsciente mundial”, uma força de “resistência à morte”, comenta a pesquisadora.

Além disso, para Castello Branco, Cixous tem uma leitura simplista da inveja do pênis, que a faz desembocar numa lógica de completude, como podemos observar neste fragmento de seu livro *The laugh of the Medusa* (CIXOUS, 1975, p. 318, apud CASTELLO BRANCO, 1995, p. 77): “Não quero um pênis para enfeitar meu corpo. Mas desejo o outro em si mesmo, inteiro, macho ou fêmea, porque viver significa querer tudo o que vive e o querer está vivo. Castração? Deixe outros brincarem com isso.” Obviamente, essa é apenas uma frase deslocada de seu texto, mas temos aí equívocos evidentes sobre castração, falo e desejo.

Por sua vez, a psicanalista Julia Kristeva, na tese *Revolução da linguagem poética* (1974), citada em estudo de Neri (2005, p. 235), é contra a noção de escrita feminina, embora admita ser possível encontrar particularidades estilísticas e temáticas em obras escritas por mulheres. Para Kristeva, não é possível saber se tal fato se deve a uma especificidade feminina ou à posição de marginalidade social da mulher.

Há, portanto, os que concordam com o uso do termo e os que discordam, há os que, como Castello Branco, usam os referenciais psicanalíticos e os que, como Didier e Cixous, os repudiam. De qualquer forma, alguns pontos precisam ficar claros em relação a esta tese.

Não resta dúvida de que o lugar da mulher na sociedade ofereceu as linhas em que o semblante feminino pôde ser tecido. Assim, a escrita, como produção, recebeu também a influência dessas bases históricas. Não foi outra a razão de ter trazido alguns retratos, rápidos, da relação histórica da mulher com a escrita.

Por outro lado, ao usar como referência aquilo que a Psicanálise teoriza sobre a sexualidade dos seres humanos, trabalho com o feminino não atrelado ao sexo biológico do autor, mas àquilo que, da posição feminina, pode ser apreendida em um texto.

Ressonâncias do feminino na escrita querem dizer que *lalangue* pode comparecer de diferentes maneiras em textos de diferentes autores, homens e mulheres. É fato que, se olharmos de maneira mais ampla, a literatura contemporânea parece promover sua

feminilização, mas não podemos discordar de que há textos em que essas ressonâncias comparecem em textos mais antigos, como em alguns místicos, como Santa Tereza D`Avila e São João da Cruz, citados por Lacan no Seminário XX ([1972-1973]1985, p. 102).

Outro ponto a considerar é que não me alinho ao pensamento que faz da escrita uma maneira de “inscrição do feminino como invenção e criação”, assim como propõe Neri (2005, p. 230). Em sua crítica ao falocentrismo psicanalítico (no qual ela não poupa Lacan), a palavra inscrição usada pela autora traz embutida a idéia de que seria possível uma saída para a afirmação de uma identidade feminina pela via da escrita. Repito: não é esse o caminho do meu trabalho. Não se trata de uma inscrição do feminino pela escrita, tampouco de se fechar numa tipologia feminina na escrita.

Na busca daquilo que seria uma escrita feminina, o terreno é bastante estreito. Aí, outro cuidado deve ser também tomado, porque, ao nos pautarmos pela Psicanálise, o feminino é exatamente aquilo que não faz todo, ou seja, foge a uma classificação fechada.

Dessa maneira, há que se notar que tais ecos podem ser introduzidos no texto, mas não necessariamente de forma compacta. Aparecem... mas, não-todo. Assim, não se tratam de registros puros (talvez, a poesia contemporânea chegue perto ou um texto corrosivo, como o de Joyce, seja a expressão maior). Em todo caso, podemos encontrar “um a mais” ou “um a menos” que se intromete na trama do texto.

Quando proponho as *ressonâncias* do feminino *na* escrita, reforço que, deixando de ser adjetivo, o feminino passa a ser tratado não como a qualidade que faz conjunto, mas sim, como substância da escrita que pode ser eventualmente reconhecida em certos escritos literários (ou momentos deles), construídos nesse *território-litoral*, no qual há uma ruptura da letra com o significado e o gozo não é eliminado nesse “jogo com as palavras”.

Se *A mulher não existe*, existem escritas. Com ecos do feminino? Para chegar a elas, somente tomando-as uma a uma.

Silêncio

Primeira cena: estou conversando com um amigo a quem não via há muito tempo. Não sei em que momento, introduzimos o nome de Clarice e, ao comentar que era minha escritora favorita, ele exclamou quase num suspiro: “A Clarice!... as mulheres gostam mesmo muito dela.”

*Segunda cena: no meio da festa de fim de um Encontro de Psicanálise, descobro que existem pessoas interessadas em montar um cartel a respeito de Psicanálise e Literatura. Embebidos de música e gente por todos os lados, arranjamos um guardanapo, para escrevermos nossos e-mails. Mais uma vez, o nome da Clarice apareceu como interesse comum. Um jovem que conversava conosco diz que, enquanto esperava o embarque, sempre adiado do seu vôo, leu duas vezes o romance *A paixão segundo G.H.* “Não entendi nada”, disse ele.*

*Terceira cena: Retrocedo em minhas memórias recentes e vou até Paraty, na festa literária que é feita periodicamente naquela deliciosa cidade. Praia, sol, muita poesia declamada nas esquinas, performances de artistas de todas as espécies, gente discutindo arte, figuras absolutamente originais desfilando pelas ruas. No último dia da *Flyp*, alguns escritores (brasileiros e estrangeiros) foram convidados a ler um pequeno trecho do seu autor preferido. Eis que, dentre eles, um escritor escolhe fazer o recorte de um conto de Clarice Lispector. Por que a escrita de Clarice tanto me toca? Algo na forma como ela usa as palavras ressoa em meu corpo e, por uma incompreensível paixão (e as paixões são sempre incompreensíveis), lágrimas escorrem dos meus olhos.*

Silêncio...

4.4 Clarice...

Ao trazer essas cenas anotadas no meu *diário de borda*, destaco alguns elementos representativos daquilo que norteia minha relação com a autora: Clarice e as mulheres; Clarice e o feminino em sua linguagem que não serve para entender, mas para experimentar; Clarice e sua escrita que provoca e nos convoca a produzir algo... *mais, ainda*.

O primeiro contato que tive com sua obra foi por meio da leitura do romance *A paixão segundo GH* (1998). Com esse livro, tive um tipo de experiência marcante, aquela que Maia (2000, p. 98) chamou de “efeito de espessamento”:

A superfície da folha impressa, preto sobre o branco, as letras em conjunto e seus intervalos agem sobre o leitor. (...) Efeito que tem a ver com o que as palavras vão dizendo, sim, mas também, com o perdão da expressão, com a coisa gráfica, o rosto da página e a ação disso sobre nós – instante alucinatório, perda de si na trama literal. Num átimo, o leitor é puxado e esticado ao sabor da experiência a que se entrega: ele cai no texto, cai do texto e acompanha a queda de sentido que este promove, para então voltar a ler, para voltar a si.

Realmente, fui capturada por suas letras. Todas as vezes que me debrucei sobre o livro, a experiência foi nauseante, mas também, apaixonante. Trocando idéias com outras pessoas, descobri que não era apenas eu que não conseguia encará-lo com despreensão.

Barthes diz (2006, p. 18): “O que eu aprecio num relato não é, pois, diretamente o seu conteúdo nem mesmo sua estrutura, mas antes, as esfoladuras que imponho ao belo envoltório: corro, salto, ergo a cabeça, torno a mergulhar.” E, assim, pegar o livro de Clarice nas mãos era quase a experiência mística de abrir uma caixinha que guarda um segredo difícil de encarar. Tateando no escuro, ia descobrindo as páginas, entre fascínio e temor, curiosidade e medo. O que nele fascina? O que nele provoca ressonâncias?

Tanto já escrevi nesta tese e percebo que nunca haverá uma resposta final. É fato que há um gozo no ato de ler um texto literário: ao olhar o escrito, ao passar a mão pelo livro, cria-se uma relação corporal e erótica com o texto. Estamos numa era em que a materialidade do livro está por um fio. Há quem diga que, dentro em breve, o livro, tal qual o entendemos, será apenas um objeto *cult* e que a leitura será feita graças a recursos digitais que, por sinal, já existem. Será um pesar para quem foi acostumado à relação carnal com o livro, mas talvez, essa mudança seja inevitável. O tempo dirá.

De qualquer forma, o texto lido opera em todos os registros: imaginário, porque há uma relação dual do leitor com a escrita, simbólica, mas também real, naquilo que é rebelde às significações (BRANDÃO, 1996).

E assim, para além de enredos e personagens, ao pegá-lo nas mãos, aceitei o convite de entrar com Clarice na experiência da derrapagem da linguagem. Logo nas primeiras linhas de *A Paixão segundo G.H.*, a autora escreve em uma nota: “Este é um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aquelas que sabem que a aproximação do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente.” (LISPECTOR, 1998). Convite a uma experiência-limite, quase-loucura.

Muito já se escreveu acerca da obra dessa autora, que fica ainda mais envolta em mistério devido à sua figura: uma mulher esguia, olhos amendoados e verdes e maçã do rosto saliente, igual a uma “loba fascinante,” como a descreveu Ferreira Gullar. Afinal, quem era aquela pessoa rara que “parecia como Marlene Dietrich e escrevia como Virgínia Wolf”?¹³⁵

“Clarice,” escreveu Carlos Drummond de Andrade quando ela faleceu, “veio de um mistério, partiu para outro. Ficamos sem saber a essência do mistério. Ou o mistério não era essencial, era Clarice viajando nele.” (in: GOTLIB, 1995, p. 485).

E, de enigma em enigma, fica a questão – em aberto – de saber em que águas ela navegou. Talvez, tenha ficado nas bordas, bordas do texto, a tal ponto que há quem diga que ela realmente não ousou o suficiente. Realmente, se formos observar de maneira panorâmica a obra da autora, nota-se uma oscilação nos seus textos entre a inserção no campo literário e uma travessia para uma margem daquilo que se pode nomear de “terra litoral”.¹³⁶

James Joyce – algumas vezes aproximado pela crítica a Clarice Lispector – mostrou como ninguém a dimensão do gozo da letra em seu romance *Ulisses* e, principalmente, em *Finnegans Wake*, rompendo completamente com as “Belas artes”, como vimos. Ali, ele já não fazia mais literatura, mas literalmente, *lituraterre*. E Clarice?

Clarice deixou vários romances, livros de contos, livro infantil, usou temáticas diversas. Em vida, colaborou para jornais com pequenas crônicas e, exercitando o avesso do estilo de seus livros, chegou a escrever colunas femininas, sempre assinando outro nome, no

¹³⁵ Foi o tradutor Gregory Rabassa quem recordou ter ficado pasmo ao encontrá-la, lançando mão dessa comparação (cf Moser, 2009, p. 12).

¹³⁶ Termo usado por Lucia Castello Branco (2004), ao se aproximar daquilo que Lacan trabalha em *Lituraterre*.

qual, com linguagem simples, tratava de temas, como beleza, culinária, o universo das passarelas e o glamour das estrelas.¹³⁷

Para Lucia Castello Branco (2004), a obra da autora, embora muitas vezes tida como hermética, não deixa de estar incorporada aos manuais de literatura. Assim, se, por um lado, ela se propõe a uma quebra cada vez maior da narrativa para se situar na dimensão da letra, por outro lado, ainda segundo Castello Branco, a travessia permanece em suspenso.

Como bem lembra, simultaneamente a *Um sopro de vida* (1978, texto póstumo), Clarice escreve *A hora da estrela* (1977), romance que retorna, ainda que a sua maneira, à narrativa. Mas, mesmo quando a autora não estoura com o enredo, acredito que a maneira de lidar com a narrativa lhe é muito singular. O modo como usa as palavras, o instante pinçado, a maneira como a cena banal é retratada, tudo provoca um “estranhamento-íntimo” no leitor.

De qualquer maneira, creio que seja possível destacar momentos em que ela chega muito próximo daquilo que vimos trabalhando em relação à possibilidade de um *litoreamento* da letra. Sem querer esgotar as obras em que ela vai nessa direção,¹³⁸ abordarei dois romances dentro do conjunto da obra da autora: *A paixão segundo G. H.* (de 1964) e *Água viva* (de 1973).

Se, no primeiro, ainda há uma estrutura de texto, no segundo, há uma radicalização na forma de escrever; no primeiro, há um atravessamento das identificações; no segundo, ela se apossa e mergulha numa linguagem “fora de si.”. Nos dois livros, há aspectos que podemos pinçar como representantes de uma escrita em que o feminino comparece, seja no apontamento dos limites da linguagem, seja no chamamento para a presença do corpo e da voz no texto, seja na estruturação da frase, marcando um tempo que não se ajusta aos ponteiros do relógio.

¹³⁷ A respeito da produção da autora em colunas femininas, ver *Correio Feminino*, livro organizado por Aparecida Maria Nunes, lançado pela Editora Rocco, em 2006, no qual é recuperada grande parte dos cerca de 450 artigos publicados nas décadas de 1950 e 1960, quando ela escreve “para mulheres”, em “linguagem acessível e distanciada completamente do hermetismo de sua ficção.” (p. 10).

¹³⁸ *Um sopro de Vida* (1978) pode ser incorporado também a essa linhagem de livros da autora que trazem tal característica.

4.4.1 A feminina busca de G. H.

O livro *A paixão segundo G. H.* foi escrito num período de vida especialmente difícil para Clarice, pois a separação do marido, o diplomata Maury Gurgel Valente, ocorrida em 1959, confirma-se oficialmente em 1963, quando ela escreve o romance. Lembra a autora numa entrevista nos anos 1970: “Eu... é curioso, porque eu estava na pior das situações, tanto sentimental como de família, tudo complicado, e escrevi *A paixão...* que não tem nada a ver com isso.” (GOTLIB, 1995, p. 357).

Talvez, aparentemente, a temática do romance não tenha a ver com aquilo que estava vivendo, porém, como ela mesma reconsidera, algo fugiu ao seu controle, quando percebeu que a personagem G. H. tinha que comer a barata: “Eu estremeci, de susto”, disse (idem, p. 358).

É bastante comum escutar o testemunho de autores sobre seus personagens adquirirem vida própria, como se os caminhos da construção da trama independessem da “vontade explícita” do autor. Creio que uma das grandiosidades de quem escreve (talvez a mais básica delas) seja de poder se deixar levar pela experiência de navegar em outros mundos, outros corpos, outros universos.

Mas não é possível que a vida daquele que empresta sua mão para a composição das palavras não compareça. Assim, o estranhamento familiar – assinalado pela inquietante aproximação entre a personagem a autora – talvez explique o susto e o estremecimento de que Clarice foi tomada quando escrevia o romance.

Considerado por muitos críticos um dos melhores momentos da autora, *A paixão segundo G. H.* ([1964] 1998) é a primeira obra em que ela escreve em primeira pessoa. Simples e, ao mesmo tempo, bastante complicada é a tarefa de resumir aquilo de que trata o romance.

Haverá tantas interpretações quantos forem os olhares, de maneira que podemos encontrar diferentes abordagens feitas por diferentes autores. Em linhas gerais, o enredo retrata a saga da personagem G. H., nome retirado das iniciais de sua valise, que resolve fazer uma faxina no quarto da empregada, depois que essa vai embora. Para sua surpresa, o quarto está quase vazio; apenas uns poucos móveis, desocupados e limpos, habitam o local. Mas, ao abrir o armário, ela se depara com uma barata. Essa experiência de horror diante da barata, seu ímpeto de matá-la, seu olhar para aquele ser *vivo-morto* quase esmagado provoca toda uma

série de rumações na personagem acerca de sua própria existência, acabando por comer o conteúdo branco que sai do inseto.

O importante no romance não é tanto o enredo que, como vemos, não ocupa mais que poucas linhas, mas a sua construção. Sabemos muito bem que, em grande parte dos casos, é a forma, e não, o conteúdo que melhor expressa aquilo que um artista pretende. Nesse percurso da personagem, há um encadeamento em corrente, de maneira que a última frase de um capítulo se repete como a primeira do capítulo seguinte, amarrando e costurando o fio tênue em que a linguagem se sustenta.

Fiz questão de ressaltar logo no início que sua escrita é a experiência de tentar dizer o impossível de ser dito. E é exatamente porque a escritora tenta que o impossível acaba sendo destacado. Já nas primeiras páginas do romance, mas não somente aí, ela faz uma advertência ao leitor, diante da tarefa de dizer aquilo que mostrará seus impasses. “Será preciso coragem para fazer o que vou fazer: dizer. E me arriscar à enorme surpresa que sentirei com a pobreza da coisa dita. Mal a direi e terei que acrescentar: Não é isso, não é isso!” (LISPECTOR, 1998, p. 20).

Mas nem por isso ela se esquiva da tarefa, sua experiência está justamente em borderar esse irrepresentável. “Mas é preciso também não ter medo do ridículo. (...) Não tenho uma palavra a dizer. Por que não me calo? Mas, se eu não forçar a palavra, a mudez me engolfará para sempre em ondas. A palavra e a forma serão a tábua onde boiarei sobre vagalhões de mudez.” (idem p. 20).

A personagem pede ajuda, há um interlocutor imaginário que lhe dá coragem para empreender o caminho: “Enquanto escrever e falar, vou ter que fingir que alguém está segurando a minha mão.” (idem, p. 18). O que é essa mão, senão o fio que a detinha diante desse abismo da linguagem? Esse Outro, a quem ela se endereçava representando sua ponte com o mundo dos humanos?

Toda experiência em que a personagem se lança nos lança também naquilo que contorna o que não tem palavra nem nunca terá. “Segura a minha mão, porque sinto que estou indo. Estou de novo indo para a mais primária vida divina, estou indo para um inferno de vida crua.” (idem, p. 60). Loucura, prazer infernal, vida crua que marca a metamorfose de G. H. e também a metamorfose da narrativa, convertida naquilo que beira o inenarrável, numa busca do inexpressivo e do silêncio.

O que fazer? Recuar ou ir em frente?

Em outro livro da autora, *A legião estrangeira*, de 1964, há um conto intitulado *A quinta história* (LISPECTOR, 1999, p. 74-76) que traz, de forma condensada, alguns dos mesmos elementos da saga de G. H.

Trata-se também de uma dona de casa que se depara, em meio a suas atividades domésticas, com a irrupção inesperada de baratas na sua casa, esse elemento que, na narrativa, representa o objeto assustador. Porém, nesse conto, diferentemente de G. H., a narradora se protege da ameaça ao se lançar na tarefa de desinfetar aquilo que designava por “mal secreto que roía a casa tão tranquila” (LISPECTOR, 1999, p. 74). Sua estratégia de matá-las foi fabricar um veneno, a fim de que elas se engessassem. “A farinha e o açúcar as atrairiam, o gesso esturricariam o de dentro delas.” (idem, *ibidem*). Maneira obsessiva de se defender daquilo que se mostra inquietantemente perturbador.

Podemos dizer que G. H. ousou muito mais: seu percurso mostra a desconstrução dos semblantes de uma mulher, de suas identificações que, como toda identificação, é fabricada pelos significantes do universo discursivo em que um sujeito está inserido. Num primeiro momento, ela tenta se definir: “Antes de entrar no quarto, o que era eu?”, pergunta a personagem, “Era o que os outros sempre me haviam visto ser e assim eu me conhecia.” (LISPECTOR, 1998, p. 23-24).

De retrato em retrato, foi compondo sua figura, de maneira que “pouco a pouco, eu havia me transformado na pessoa que tem o meu nome. E acabei sendo o meu nome. É suficiente ver no couro de minhas valises as iniciais G. H., e eis-me.” (idem, p. 25). Sem dúvida, não há maneira de nos conhecermos, senão por meio dos outros. Aqui, diríamos com Lacan, que ela testemunha sua alienação no campo do Outro.

Mas, ao entrar no pequeno recinto à margem do restante do apartamento, suas identificações são abaladas...

No quarto da empregada, se ela esperava um entulho de coisas, deparou-se com um deserto e isso a perturbou: “um aposento todo limpo e vibrante como um hospital de loucos, onde se retiram os objetos perigosos.” (idem, p. 38). Como não pensar no vacilo daquilo que acreditava sobre si mesma, provocado pelo encontro com o buraco do real? O quarto, diz G. H., era o avesso daquilo que ela havia construído no restante de sua casa/vida, suas arrumações e arranjos lhe conferindo a consistência da “persona” G. H.: “o quarto era uma violentação das minhas aspas, das aspas que faziam de mim uma citação de mim. O retrato de

um estômago vazio.” (idem, p. 42). Vazio nauseantemente incômodo, pois nós sabemos o quão difícil é o encontro com o real, que ocorre quando as certezas sobre si são abaladas.

Mas, nesse deserto limpo e incômodo, deparou-se com uns riscos de carvão seco na parede, traços de “um homem nu, uma mulher nua e um cão que era mais nu do que um cão.” Apenas contorno, mostrando a ausência de tudo o que cobre. “O desenho”, como ela explica, “não era ornamento, era escrita.” (LISPECTOR, 1998, p. 39-40). Que escrita seria aquela, tão solta, mas, ao mesmo tempo, tão evidentemente exposta no vazio perturbador do quarto? Que traços eram aqueles que lhe causaram irritação? Traços deixados pelo outro/Outro, a quem ela se identificou.

Mas, se o traço propicia que a imagem de si se estabilize, essa imagem carrega a marca de sua impossibilidade, o objeto, que permanece como uma opacidade subjetiva. A personagem quis lavar, jogar água com desinfetante e tudo apagar. O que encontrou? Abrindo a porta do guarda-roupa, ela vê a barata, objeto degradante e degradado.

Objeto degradante... Como não pensar no *objeto a* de que fala Lacan, naquela parte que contém o gozo do sujeito e que é encoberto na operação de Alienação ao campo do Outro? Se a Alienação “é o destino” de todo ser falante que consinta em se submeter aos códigos da linguagem, a Separação, de que fala Lacan no *Seminário XI* (1964), não o é.

Se a Alienação traz consigo a possibilidade de o sujeito se enveredar pela cadeia de sentido da linguagem, a Separação requer que o sujeito queira se separar dela. “A separação supõe uma vontade de sair, uma vontade de saber o que se é para além daquilo que o Outro possa dizer para além daquilo inscrito no Outro”, explica Soler (1997, p. 62-63).

E, para além do campo do Outro, para além da linguagem com seus significantes, há um intervalo, onde se aloja o *objeto a*, que não possui uma consistência lógica, mas sim, corpórea, expressa no gozo: será essa a busca de G. H.?

Assim, nesse encontro brusco com o objeto, ela fecha a porta, esmagando a barata. Observa, então, uma substância branca saindo do corpo do inseto.

O que sempre me repugnara em baratas é que elas eram obsoletas e, no entanto, atuais. Saber que elas já estavam na Terra, e iguais a hoje, antes mesmo que tivessem aparecido os primeiros dinossauros, saber que o primeiro homem surgido já as havia encontrado proliferadas e se arrastando vivas, (...) eu sabia que as baratas resistiam a mais de um mês sem alimento ou água. E que até de madeira faziam substância nutritiva e aproveitável.

(LISPECTOR, 1998, p. 48).

Se o desenho/escrita tinha provocado irritação, agora, diante desse ser vivo e pulsante, a personagem G. H. fica apavorada. Sente-se confrontada com o horror de se perceber diante daquele objeto ao mesmo tempo repugnante, mas que lhe atraía. Ah! O obscuro objeto do desejo!

São muitas as referências sobre a hesitação do personagem entre retroceder ou ir ao encontro disto que lhe causava horror. Assim, primeiro ela tenta se agarrar ao conhecido, depois diz que não dá mais para voltar atrás. “Os regulamentos e as leis, era preciso não esquecê-los, é preciso não esquecer que sem os regulamentos e as leis também não haverá ordem, era preciso não esquecê-los e defendê-los para me defender. Mas é que eu não podia mais me amarrar” (LISPECTOR, 1998, p. 59).

Ora, as leis, os regulamentos, as identidades podem ser uma forma de falar daquilo que ajuda o sujeito para se situar no mundo, mas aí ainda estamos no campo da Alienação. “Eu sempre havia chamado com algum nome o que eu estivesse vivendo, senão não me salvaria. Para escapar do neutro, eu há muito havia abandonado o ser pela persona, pela máscara humana. Ao me ter humanizado, eu me havia livrado do deserto” (idem, p. 92-93). Deserto de palavras, de designações, mas também deserto daquela parte do seu ser que representa o silêncio das pulsões.

Ela quer gritar, mas sabe que é tarde demais. “Se eu der o grito de alarme de estar viva, em mudez e dureza me arrastarão, pois arrastam os que saem para fora do mundo possível.” (idem, p. 63). Nesse momento de sua saga, a personagem já havia entrado numa viagem sem volta em direção a uma dimensão diferente daquela da civilização humana.

Moser (2009) situa a civilização como sendo essencialmente linguística e aponta essa temática em outros escritos de Clarice. Em *A cidade sitiada* (de 1949), a civilização desmorona quando a linguagem é levada embora. Assim, é nesse ponto em que a linguagem já não assegura contornos possíveis nem significa o mundo à sua volta que a personagem faz uma travessia. Abandonando a esperança, a beleza e a redenção, G. H. toma a gosma que sai do ventre da barata.

Novamente, a narrativa nos convoca. O conteúdo branco seria a metáfora do leite materno? Experiência de contato com esse excesso não modulado pela castração simbólica? É ela mesma quem evoca tal imagem:

Mãe, matei uma vida, e não há braços que me recebam agora e na hora do nosso deserto, amém. Mãe, tudo tornou-se de ouro duro. Interrompi uma coisa organizada, mãe, e isso é pior que matar. (...), Mãe. Eu só fiz querer matar, mas olha só o que eu quebrei: quebrei um invólucro duro e fica-se com a vida pastosa. De dentro do invólucro, está saindo um coração grosso e branco e vivo como pus, mãe, bendita sois entre as baratas, agora e na hora desta minha morte, barata, jóia. (LISPECTOR, 1998, p. 94).

A barata/mulher/mãe, todas juntas, compartilham da organicidade daquilo que está para além (ou aquém) dos invólucros/semblantes que a civilização/linguagem cria para se compor diante do mundo.

A saga de G. H. levou-a até a experiência limite, na qual o universo discursivo encontra seus limites e suas referências fracassam: “Toda a parte mais inatingível de minha alma e que não me pertence – é aquela que toca na minha fronteira com o que já não é eu, e a qual me dou. Toda a minha ânsia tem sido esta proximidade inultrapassável e excessivamente próxima. Sou mais aquilo que em mim não é.” (idem, p. 123).

Por outro lado, ela não largou a mão que lhe segurou durante todo trajeto, mostrando que não abandonou o contato simbólico: “Por que não ficar dentro, sem tentar atravessar até a margem oposta?”. E, ela responde: “Ficar dentro da coisa é a loucura.” (idem, p. 143).

Com a saga da personagem, Clarice não só fala da busca de uma mulher por algo que estaria além das designações identificatórias, mas a trama toca no ponto em que a linguagem beira a inexpressividade.

Vou agora te contar como entrei no inexpressivo que sempre foi a minha busca cega e secreta. De como entrei naquilo que existe entre o número um e o número dois, de como vi a linha de mistério e fogo, e que é a linha sub-reptícia. Entre duas notas de música existe uma nota, entre dois fatos existe um fato, entre dois grãos de areia por mais juntos que estejam existe um intervalo de espaço, existe um sentir que é entre o sentir – nos interstícios da matéria primordial está a linha de mistério e fogo que é a respiração do mundo, e a respiração contínua do mundo é aquilo que ouvimos e chamamos silêncio. (idem, p. 98).

Uma década depois de escrever *A paixão segundo G. H.*, Clarice se envereda, de maneira ainda mais despida, na sua própria paixão.

4.4.2 Água clariceana

“Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador. Escrever é também abençoar uma vida que não foi abençoada”, escreveu Clarice Lispector. (LISPECTOR, in GOTLIB, 1995, p. 28).

O livro *Água viva* (1978) foi um desses momentos na vida da autora, em que ela faz uma experiência com a linguagem, acabando por descobrir “um meio de escrever sobre si mesma de um jeito que transformava sua experiência individual numa poesia universal.” (MOSER, 2009, p. 456). Talvez aqui, a autora tenha começado a assumir (não sem hesitação) seu desejo em relação à escrita de maneira radical.

O livro, que não tem uma estrutura narrativa definida, parece muito mais uma poesia em prosa, de maneira que podemos abri-lo em qualquer página e, lá estará uma linha, uma frase, um pensamento que nos deterá a atenção. Quando foi lançado, recebeu muitas críticas favoráveis e até hoje ele “desperta paixões” – consta que o compositor e cantor Cazuza leu-o 111 vezes! (cf. MOSER, 2009, p. 457).

A confecção da obra já daria uma história à parte. Da maneira como acabou sendo publicado, *Água viva* é um livro pequeno, com menos de noventa páginas, mas para chegar a esse formato final, um longo e penoso caminho foi trilhado, cheio de hesitações, de mudanças e interrupções. Não resta dúvida de que, se não fosse a ajuda da amiga e colaboradora Olga Boreli, que trabalhou na edição do texto, talvez o livro não saísse.

A primeira versão, feita em 1971, recebeu o título de *Atrás do pensamento: Monólogo com a vida*. O próprio título já antecipa a que ele vem. “Atrás do pensamento não há palavras – é-se”, escreveu a autora em sua versão final (LISPECTOR, 1978, p. 29).

Não podemos deixar de lembrar aquilo que Lacan apregoou no Seminário 23 (1975-1976), em relação à desvalorização do pensamento, visto como débil (*pensa-mente*). O que estaria atrás do pensamento? O que estaria aquém da ordem simbólica? Seria possível, pela via da linguagem, roçar aquilo que, a princípio, não lhe pertence? Como realizar um registro verbal de um processo averbal? Como assumir seu gozo, usando a linguagem como veículo? Projeto impossível? Nessa trajetória suicida com o discurso, o que resta é o próprio vazio. Escrever sobre ele, sobre o silêncio “que se evola sutil do entrechoque das frases”, é a tônica da obra da autora (idem, p. 21).

De qualquer forma, nada foi tranquilo, o *zigue-zague* de mudanças e paradas revela que a autora estava lutando com a ficcionalização. Ao tentar enxugar o texto, mudou de nome: transformou-o em *Objeto gritante*. Também aí, temos um nome sugestivo, pois há algo, um objeto (pulsional?) que grita. E, se ele grita, como expressá-lo, senão pela voz do texto?

A escritora retirou da primeira versão, basicamente, as referências biográficas muito explícitas, mas o livro continuava a ter “uma voz cotidiana nada lapidada por recursos literários ou ficcionais.” (MOSER, 2009, p. 458).

Parece-me que havia uma tentativa de escrever em tom direto e confessional, lembrando os cadernos de anotações e os diários de que falamos no item anterior. Nessa luta corpo a corpo com a escrita, ela se dava conta de que não sabia bem o que estava fazendo: “a que me levará minha liberdade? O que é isto que estou escrevendo? Que eu saiba, nunca vi ninguém escrever deste modo”, revela em *Objeto gritante*. (cf. MOSER, 2009, p. 460).

Como vemos, até uma autora consagrada como Clarice, se vê diante de impasses, quando a questão é romper com o modelo conhecido. Esse não é o destino de todo ser falante que não se satisfaz em apenas reproduzir aquilo que pensa saber sobre si mesmo? Ela deixa isso claro, datado e registrado.

Sua hesitação era evidente, demonstrando dúvidas em relação à obra: alegava que o livro era ruim porque não tinha trama. Diferentemente de seus outros livros, estava insegura e pediu a opinião de várias pessoas, recorda a amiga Olga Boreli (cf. MOSER, 2009, p. 462). Em sua peregrinação com o texto, envia cópia para o crítico José Américo Pessanha que, em resposta datada de março de 1972, traça de forma arguta e sensível a evolução do processo criativo da autora.

Vale a pena reproduzir algumas passagens da carta, retiradas do livro *Clarice, uma vida que se conta*, de Nádya Gotlib (1995, p. 405-406):

Tive a impressão de que você quis escrever espontaneamente, ludicamente, a-literariamente. Verdade? Parece que, depois de recusar os artifícios e as artimanhas da razão (melhor talvez – das racionalizações), você parece querer rejeitar os artifícios da arte. E desalojar-se, ser você mesma, menos indisfarçada aos próprios olhos e aos olhos do leitor. Daí o despudor com que se mostra em seu cotidiano (mental e de circunstâncias), não se incomodando em justapor trechos de diversos níveis e sem temer o trivial (...). Falar de Deus ou de qualquer coisa, sem selecionar tema, sem rebuscar forma. Sem ser “escritora”. Ser apenas mulher-que-escreve-o-que-(pré)pensa-ou-pensa-sentindo? (...) Mas penso que isso talvez signifique

uma espécie de libertação – a das muletas – para andar sozinha (o que significa à beira do silêncio). Verdade? Talvez você mesma não saiba, como quase nada sabemos nós, com segurança, ou dos outros. Vejo você, minha amiga, vivendo um momento de encruzilhada interior e transfigurada em linguagem. (...)

Como podemos notar nas observações do amigo, ele já antecipava aquilo em que resultou o *brainstorm* sem filtro de *Objeto gritante*: ao conseguir ir além da ficção, produziu uma das grandes obras da história da literatura brasileira. Seria literatura ou uma *a-literatura*, como sugere o crítico? Ao optar pela destruição do convencional na arte, ficou também à margem de qualquer gênero narrativo. Talvez aí, Clarice estivesse nas bordas de *lituraterra*.

Na versão final, o livro recebeu o nome de *Água viva*, pois é “coisa que borbulha. Na fonte”, explicou Clarice (GOTLIB, 1995, p. 410). O pequeno livro, que pode parecer desprezível, foi laboriosamente trabalhado durante vários anos. Se não possui um enredo como tradicionalmente o pensamos, o fio condutor é a fala de uma mulher, artista plástica, que se dirige, em vários momentos do seu dia, a um outro, que amou, ou ama, em um diálogo-monólogo com o interlocutor ausente.

E Clarice diz que só escreve porque sabe que esse outro a quem se endereça usa “palavras discursivas, e não o direto de (sua) pintura.” (1978, p. 12). Entretanto admite que aquilo que está fazendo já não é uma narrativa: “Este não é um livro, porque não é assim que se escreve. O que escrevo é um só clímax?” (idem, *ibidem*). Tentativa de capturar algo que excede ao discurso?

Daí o chamamento à pintura e à música. Na epígrafe do livro, há uma citação de Michel Seuphor, que traduz a intenção da personagem em não querer a arte figurativa, mas “uma pintura totalmente livre da dependência da figura – o objeto – que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito.” Ora, tal é a pretensão também da autora que parece não querer ficar presa à descrição narrativa.

Juntando fragmentos, o livro se faz por meio de uma bricolagem de textos, do qual aspectos interessantes em relação ao tema desta tese podem ser retirados.

Quem me acompanha que me acompanhe: a caminhada é longa, é sofrida mas é vivida. Porque agora te falo a sério: não estou brincando com palavras. Encarno-me nas frases voluptuosas e ininteligíveis que se enovelam para além das palavras. E um silêncio se evola sutil do entrechoque das frases. Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra – a entrelinha –

morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é escrever distraidamente. Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não: quero é uma verdade inventada. O que te direi? Te direi os instantes. (LISPECTOR, 1978, p. 21-22).

Mais uma vez, o que chama atenção é a tentativa de fugir do sentido e ir em busca de uma “verdade inventada... dos instantes” e, portanto, daquilo que faz furo em um saber pré-concebido. É também a busca por algo que a linguagem não atinge, daí a palavra se converter em isca para mirar o que estaria além do signo.

Nesse projeto, o corpo, o instante, aquilo que se faz presente na voz e na pintura acaba tendo um papel importante.

Ao escrever, não posso fabricar como na pintura, quando fabrico artesanalmente uma cor. Mas estou tentando escrever-te com o corpo todo, enviando uma seta que se finca no ponto tenro e nevrálgico da palavra. Meu corpo incógnito te diz: dinossauros, ictiossauros, plessiossauros, com sentido apenas auditivo, sem que por isso se tornem palha seca, e sim, úmida. Não pinto idéias, pinto o mais inatingível “para sempre”. Ou “para nunca”, é o mesmo. Antes de mais nada, pinto pintura. E, antes de mais nada, te escrevo dura escritura. Quero poder pegar com a mão a palavra. A palavra é objeto? E aos instantes eu lhes tiro o sumo da fruta.

(LISPECTOR, 1978, p. 12).

Perseguindo as bordas do seu texto, Clarice fala sobre o incapturável da linguagem, mas também sobre o gozo que ela transporta, por vezes mero *lalangue*: “Entenda-me: escrevo-te uma onomatopéia, convulsões de linguagem. Transmito-te não uma história, mas apenas, palavras que vivem do som. Digo-te assim: tronco luxurioso.” (idem, p. 27).

Como ler um texto que não pretende passar uma mensagem, mas apenas sensações? Um texto que implode com o sentido, mas que convoca o leitor a lê-lo? É a narradora de *Água Viva* quem diz: “Quem for capaz de parar de raciocinar – o que é terrivelmente difícil – que me acompanhe. (...) É só não lutar contra e é só entregar-se.” (idem, p. 33-50).

Vimos com Barthes (2004) que os textos de gozo produzem inquietação, exatamente porque desacomodam o sentido acostumado do “discurso corrente”. Aquele discurso que faz elo, mas que faz também rotina. Portanto, realmente, não é fácil sair da zona de conforto e se

enveredar num mar desorganizado (racionalmente falando) de falas, no qual se pretende gozar com o som.

O tempo é também um aspecto interessante, pois o romance retrata um tempo cíclico, descontínuo, com rupturas: “Neste instante-já estou envolvida por um vagueante desejo difuso de maravilhamento e milhares de reflexos do sol na água que corre da bica na relva de um jardim todo maduro de perfumes, jardim e sombras que invento já e agora e que são o meio concreto de falar neste meu instante de vida.” (LISPECTOR, 1978, p. 17). A quase ausência de pontuação, a proliferação de significantes e de imagens faz do texto um falar de tudo e de nada, parágrafos soltos e, ao mesmo tempo, entrecortados de pausas, hesitações e voltas.

Uma fala enigmática, vista sob a perspectiva de comunicação tradicional, pois trabalha com jogos de som, convulsões da linguagem, instantes fugidios, nos quais o feminino comparece em forma de *lalangue*, como comenta Castello Branco (2004b). Tal escrita fica no beiral, lá onde um excedente aponta: “Será que passei sem sentir para o outro lado? O outro lado é uma vida latejantemente infernal.” (LISPECTOR, 1978, p. 12).

Como *G. H.*, defrontar-se com esta linha tênue em que um passo a mais (ou um a menos?) seria a loucura preocupa a narradora, mas diferentemente da primeira, em *Água viva*, a personagem se permite um estado de constante gozo e desvario, expresso numa escrita que exalta o júbilo do êxtase.

De qualquer forma, estamos no terreno da literatura, na qual ousar é condição de criar. “Os criadores são estes seres incertos, móveis e abertos, para os quais escrever é ser trabalhado no entre, viagem ao encontro do outro desconhecido, incessante movimento de si, do outro e do outro em si.” (CIXOUS e CLÉMENT, 1975, apud NERI, 2005, p. 236).

Se, no terreno da literatura, são vários os exemplos de um encontro bem sucedido com as ressonâncias do feminino, o que se pode dizer das escritas que não são literárias? No campo educacional, como sabemos, espera-se que o aluno aceite as regras da linguagem que ele compartilha em sua comunidade e que escreva a partir delas. Mas também sabemos o quão difícil está sendo, hoje em dia, a tarefa dos professores. Que lições a literatura pode deixar diante de um universo discursivo feminilizado (para o melhor e o pior) que também está presente nas escolas?

Essas são algumas das questões que iremos discutir a seguir.

Capítulo 5 – Ressonâncias do feminino na Educação e na escrita produzida na escola

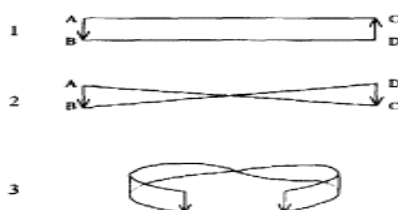
*Quando eu aprendi a ler e escrever,
eu devorava os livros!
Eu pensava que livro é como árvore
é como bicho: coisa que nasce!*
Clarice Lispector

Fazendo uma retrospectiva do caminho trilhado até aqui, não posso deixar de perceber que houve um movimento, sempre presente, que permeou o trabalho. Parti da escrita psíquica e me dirigi à escrita visível; fui da escrita dos sonhos até a escrita de Joyce; do feminino como posição do sujeito, ao feminino que pode ser encontrado na poesia e em certos textos.

Parece que o movimento ocorreu do interior para o exterior. Então, como pensar essa passagem? Foi Lacan quem mostrou, através da topologia, a necessidade de se desprender da representação do inconsciente, como sendo um dentro oposto a um fora. Assim, usando a imagem da fita de Möbius,¹³⁹ em que o avesso e o direito se ligam, creio poder dizer que o trajeto desta tese supôs, nos seus vários momentos, a passagem de um campo a outro, sem que resultasse, com isso, uma descontinuidade.

São os recortes (e cortes) que possibilitam a travessia daquilo que pertence ao texto psíquico para aquilo que se apresenta no texto impresso em papel; daquilo que é expressão inconsciente, para a expressão posta no mundo por intermédio de uma obra. Estamos tratando de um mesmo objeto, mas situado em lugares diferentes.

¹³⁹ “A fita de Möbius pode ser ilustrada por uma tira que se fechou, depois de ter-lhe sido aplicada uma semitorção. Essa curiosa superfície apresenta a propriedade de ter apenas um único lado e uma única borda. Essa fita, na qual o direito se prende ao lado do avesso, representa a relação do inconsciente com o discurso consciente. Isso significa que o inconsciente está do avesso, mas pode surgir no consciente em qualquer ponto do discurso.” (CHEMAMA, Roland. Dicionário de Psicanálise, 1995, p. 212). Reproduzo abaixo a confecção da fita:



Agora, faço uma nova passagem, à medida que me encaminho para o universo educacional. Assim, me proponho a discutir, primeiramente, de que maneira o feminino se apresenta nesse campo e, depois, refletirei a respeito do modo como o feminino pode perpassar os escritos produzidos na escola.

Passemos, então, à primeira questão.

5.1 O feminino na Educação

Como pensar o feminino na educação? Certamente, depois de tudo o que já foi escrito até aqui, fica claro que não se trata de focar a “feminilização do magistério”, ou seja, de tecer reflexões a partir do fato de que esse é um universo habitado, na sua maioria, por mulheres. Tal assunto é abordado em numerosas pesquisas, mas em geral, elas partem de referenciais diferentes daquele que vimos adotando nesta tese.

Minha dissertação de mestrado (NUBILE, 2005) teve como tema o feminino e a Educação dentro da abordagem psicanalítica. Agora, retomo alguns pontos já explorados, mas os comento a partir de um enquadre diferente e dentro de um novo cenário.

Antes de tudo, vejamos um *flash*.

Cena 1

- Já estou cheio desses palhaços, não aguento mais olhar para eles, não quero mais olhar para eles. Eles me aprontaram uma daquelas, não aguento mais, não aguento mais aturá-lo, não aguento mais, eles não sabem nada de nada, olham para você como se você fosse uma cadeira assim que você tenta ensinar alguma coisa, então que fiquem na merda, que fiquem nela, eu não vou mais procurar por eles, fiz o que deveria fazer, tentei tirá-los da merda, mas eles não querem e ponto final, não posso fazer mais nada, puta merda, não aguento mais olhar para eles, ainda vou bater em um, tenho certeza, eles são de uma baixeza, de uma má-fé, sempre procurando confusão, mas vão lá, garotada, fiquem no seu bairro podre, vocês vão ficar lá pelo resto da vida e vai ser bem feito. Mas o pior é que eles estão felizes de ficar lá, os palhaços, vou procurar o diretor e vou dizer que não vou pegar os da oitava B daqui até o final do ano, eles vão ter dois meses de física a menos? Imagine se eles estão

preocupados! De física, eles não tiveram nem um segundo este ano, não fizeram nem um segundo, então não vão ser dois míseros meses de merda que vão fazer diferença, não é agora que eles vão começar a estudar, metade está no cio, gritando no pátio e até na classe, mas é um delírio, pode ter certeza, eles são como animais. Juro, nunca vi coisa igual, não aguento mais aturá-los, não são nem as oitavas que vou pedir para não pegar, é todo mundo, é isso aí, vou procurar o diretor e vou dizer que não pego mais nenhum aluno daqui até o fim do ano, senão, eu juro, sou capaz de matar um, ele vai ficar bravo, o diretor, mas é quase uma medida de segurança, juro, alguém tem um lenço de papel?

Esse desabafo, proferido por um professor, foi retirado do livro *Entre os muros da Escola* (2009, p. 193-194), do escritor François Bégaudeau. Lançado na França em 2006, o romance foi adaptado para o cinema pelo diretor Laurent Cantet e ganhou a Palma de Ouro no Festival de Cannes, em 2008. O livro e o filme retratam a experiência de um professor do segundo grau – o próprio Bégaudeau – que se depara com a falta de interesse dos alunos, as diferenças sociais e o choque entre culturas africana, árabe, asiática e europeia, numa escola do subúrbio de Paris.

É uma ficção, sem dúvida, mas essa fala reflete a realidade de muitos professores. Recentemente, conversando com uma diretora de escola pública de um bairro carente da cidade em que resido, algumas cenas do filme vieram à nossa lembrança: “Ah, mas aquilo lá é pouco... eu vivi coisa muito, muito pior... aquilo lá é fichinha!” – disse a diretora, comparando a sua realidade com a cena do filme em que o professor se desestabiliza diante da provocação de uma das alunas de sua sala.

O filme tem seus méritos, porque se afasta de outros já produzidos sobre a relação pedagógica, nos quais o professor é retratado de forma um tanto romântica. Figura idealizada, ele se apresenta como um herói libertário que desperta paixões, a exemplo de *Escritores da Liberdade* (E.U.A., 2007) e *Sociedade dos Poetas Mortos* (E.U.A., 1989), ou no já clássico *Ao Mestre com Carinho* (E.U.A., 1967), no qual o professor é visto como um regenerador, cujo pulso firme é o fio condutor da salvação de alunos tidos como moralmente perdidos.

Pelo fato de fugir desses padrões, o filme recebeu algumas críticas de professores que viram sua imagem desmistificada e até fragilizada. Assim comenta o diretor Laurent Cantet, em entrevista concedida à época do lançamento da película no Brasil:

A única reação realmente contrária ao filme veio de alguns professores franceses que o viram como um documentário e não reconheceram ali sua própria situação. Ficaram chocados com a imagem que eu passei da escola e do modo como os professores trabalharam. Meu professor não é perfeito, ele comete falhas, não é o mesmo daquele tipo de filme americano sobre escolas, em que há sempre um professor inspirado ensinando às crianças como a vida pode ser maravilhosa. O nosso é imperfeito e acho que essa foi uma das razões pelas quais alguns criticaram.¹⁴⁰

Talvez, essa mudança na estética dos filmes reflita o momento histórico em que vivemos, quando, para o melhor e o pior, o real acaba sendo escancarado no universo educacional. Veremos essa mesma estética num documentário brasileiro que comentarei mais à frente.

Quando menciono melhor e pior, quero enfatizar que o encontro com o horror que o real representa pode sedimentar a impotência e servir de álibi para atitudes de paralisia, mas também pode provocar um abalo nas idealizações e possibilitar a criação, sempre contingente, de novas alternativas. Tudo dependerá de como o sujeito e a instituição escola lidam com esse abalo.

No caso da fala do professor retirada do livro, fica patente que a experiência vivida em sala de aula despertou o que nele há de pior.¹⁴¹ Então, por que trazer o desespero dos professores, a agressividade dos alunos, a apatia de ambos, o confronto, o adoecimento, a exclusão, mas também, a possibilidade de transformação, dentro do tema deste estudo?

Afinal, o que o feminino tem a ver com tudo isso?

5.1.1 O impossível da Mulher e da Educação

A mulher é uma das maneiras de se referir ao impossível, uma vez que, desde Freud, não há, no nível psíquico, uma insígnia feminina. Tal a razão de ela ser escrita com a barra que indica o furo no campo do Outro, o campo simbólico (*À Mulher*).

¹⁴⁰ Entrevista retirada do site <http://g1.globo.com/Noticias/Cinema/0,MUL1039085-7086,00.html>. Acesso em janeiro de 2011.

¹⁴¹ No livro, não ficamos sabendo o que causou a atitude do professor. Esse parágrafo, assim como vários outros, aparece como recorte do cotidiano escolar.

Outra maneira de se referir ao impossível é o real, já que ele também evidencia aquilo que está excluído do simbólico. Como podemos observar, impossível, real e mulher são termos que possuem o mesmo estatuto lógico.

Ora, o próprio Freud observou que a Educação é uma das três profissões impossíveis. Mas, para não cairmos em interpretações levianas, vamos entender em que contexto a frase foi escrita e como interpretá-la à luz dos apontamentos de Lacan acerca do impossível.

Em *Análise terminável e interminável* (1937), Freud aborda aquilo que entende por “limites” do processo psicanalítico, principalmente, a partir de uma revisão de seus conceitos e procedimentos. No capítulo VII, ele enfoca a questão da individualidade do psicanalista em relação a um dos fatores que influenciam as perspectivas do tratamento psicanalítico e compara a análise ao ofício de governar e de educar, pois, nessas três profissões, nas quais, potencialmente, existe uma relação dissimétrica de saber entre as pessoas envolvidas, um deles exerceria o poder de “impor” pela palavra, seu ponto de vista sobre o outro. Porém, nas três profissões, fica patente o limite de tal intento. É o que deixa claro quando escreve:

É, portanto, razoável esperar de um analista, como parte de suas qualificações, um grau considerável de normalidade e correção mental. Além disso, ele deve possuir algum tipo de superioridade, de maneira que, em certas situações analíticas, possa agir como modelo para seu paciente e, em outras, como professor. (...) o relacionamento analítico se baseia no amor à verdade – isto é, no reconhecimento da realidade – e isso exclui qualquer tipo de impostura ou engano. (...) Quase parece como se a análise fosse a terceira daquelas profissões “impossíveis” quanto às quais de antemão se pode estar seguro de chegar a resultados insatisfatórios. As outras duas, conhecidas há muito mais tempo, são a educação e o governo. (FREUD, 1937, p. 282).

Como podemos observar, ao abordar o impossível, Freud traz à tona a questão da verdade. A filosofia se debruça há séculos sobre tal tema. Nossas crenças e opiniões não dão conta de explicar tudo. E, diante disso, há perplexidade e pode advir uma vontade de querer saber o que não se sabe. É o que os filósofos chamam de desejo da busca da verdade. “A busca da verdade está sempre ligada a uma decepção, a uma desilusão, a uma dúvida, a uma perplexidade, a uma admiração diante de algo novo e insólito.” (CHAUÍ, 2003, p. 91).

Assim, a busca de que fala a filosofia, diz respeito à procura pela essência das coisas e dos seres, tendo, portanto, um caráter universal (Todo) correspondente à posição masculina da tábua da sexuação. A concepção de que existe o verdadeiro supõe que, por meio de nosso aparato humano simbólico, cheguemos à verdade das coisas e dos seres.

A filosofia e a ciência trabalham com a possibilidade de atingir um real para além das aparências. Desde os primeiros filósofos, a realidade é concebida como racional e, portanto, passível de ser conhecida por nós, seres humanos, porque também somos racionais. Isso significa que, dentro dessa concepção, existe um saber no real entendido como essa natureza dos seres e das coisas que podemos conhecer pela nossa racionalidade. Como podemos constatar, o real da ciência trabalha com a possibilidade de, um dia, poder capturá-lo, pois pretende saber o “saber” que nela está inscrito.

O real da Psicanálise é completamente diferente do real da ciência. A particularidade da Psicanálise é o fato de que ela não tenta apreender o saber universalizante do real, até porque o único saber real da espécie humana é o sintoma – e esse é absolutamente singular.

Em relação à Educação, existe sempre um ponto de impossível que escapa a toda tentativa de apreensão total do processo ensino-aprendizagem, pois estamos diante de uma relação entre sujeitos e, portanto, numa relação na qual algo da ordem do inconsciente escapa e escapará sempre.

Nesse sentido, Millot (1987, p. 150) ressalta que:

A idéia de que a pedagogia é uma questão de teoria, de doutrina, de que pode haver uma ciência da educação, se baseia na ilusão da possibilidade de domínio sobre os efeitos da relação do adulto com a criança. Quando o pedagogo imagina estar se dirigindo ao Eu da criança, o que está atingindo, sem sabê-lo, é seu inconsciente; e isto não ocorre pelo que crê comunicá-lo, mas pelo que se passa do seu próprio inconsciente através de suas palavras. Não há outro domínio que o Eu, mas trata-se de um domínio ilusório. O que há propriamente eficaz na influência exercida por uma pessoa em outra pertence ao registro dos respectivos inconscientes. Na relação pedagógica, o inconsciente do educador demonstra possuir um peso muito maior que todas as suas intenções conscientes.

Na mesma linha de questionamento acerca daquilo que se passa na relação professor-aluno, Voltolini (2007, p. 207) comenta que a pedagogia se legitima como saber científico a partir da metodologia, ou seja, da crença de que haveria “um conhecimento sobre como se aprende ou sobre como uma criança se desenvolve.”

Tal postura leva a um predomínio da discussão metodológica, segundo a qual seria possível pensar que, de posse do conhecimento *d'O* aluno (reduzido a objeto de saber), o professor estaria suficientemente instrumentalizado para usar esse conhecimento com todos os alunos com os quais se defronta. Trata-se, portanto, de uma proposta de relação entre saber-

objeto obturando o lugar da relação sujeito-sujeito, na qual “o inconsciente faz sua marca pela transferência, determinando o destino do que se passará aí.”, comenta o autor (VOLTOLINI, 2007, p. 208).

É valioso salientar, portanto, que, para além de toda técnica metodológica, a relação travada no campo educacional é permeada por aspectos inconscientes dos sujeitos envolvidos nessa relação e sobre o inconsciente, o saber é de outra ordem. É exatamente isso que muitas vezes parece desconcertante, pois não há possibilidade de o processo ser controlado, medido ou previsto na sua totalidade.

Barthes faz uma relação entre uma aula e uma seção de psicanálise, pois há em ambas um sujeito que fala e outro que ouve, mas em uma inversão interessante, já que o professor não é o analista, mas sim, o analisando, ou seja, aquele que oferece o seu discurso à escuta dos alunos. Mesmo que haja diferenças óbvias nessa relação, ele quis ressaltar o fato de que, da mesma maneira como um analisando tropeça nos seus dizeres, mostrando a sua divisão, assim também o professor, ao falar ao seu auditório, mesmo que seu discurso esteja todo amarrado, impecável, “armado no rigor científico”, “(...) nem por isso, seria menos furado: basta que eu fale, basta que minha palavra corra, para que ela escoe.” (BARTHES, 2004c, p. 390).

Portanto, não há todo, não há previsibilidade, há sim, um furo que permeia a relação pedagógica. Se, de maneira geral, a vivência dessa constatação não é tranquila, atualmente, o quadro se agrava, pois, pelas razões que veremos a seguir, os professores estão diante de uma realidade que os faz entrar em contato constante com o saber furado e *descompleto* tanto da educação quanto deles próprios. Vejamos como isso se expressa.

5.1.2 O panorama do mal-estar no campo educativo

Para ilustrar o mal-estar que assola o cotidiano escolar, trago um relato que está no documentário *Pro dia nascer feliz* (2006), do diretor João Jardim. O filme aborda a realidade de cinco escolas brasileiras, situadas em lugares tão diferentes quanto o interior de Pernambuco, o subúrbio do Rio de Janeiro, a periferia de São Paulo e uma escola de elite, localizada num bairro nobre da capital paulista. Tomando depoimentos de alunos e professores, a película consegue flagrar o cotidiano das escolas.

Cena 2

[Numa escola da periferia de São Paulo, a diretora fala com orgulho das boas instalações do prédio, da biblioteca e até da fonte que foi construída dentro da escola. Mas, ao dar a palavra para um aluno, ele comenta que as maiores dificuldades são de outra ordem:]

- Inglês... desde a 5ª série todo mundo aprende o verbo to be, estamos no final do terceiro ano e ninguém sabe o que é o verbo to be. Tem muita falta de professor. Na semana passada eu saí, quase todo dia, duas aulas mais cedo.

[A jovem professora de língua portuguesa explica, de maneira franca, a razão de suas faltas:]

- Eu falto por cansaço. Eu acho que ser professor e estar envolvido com a profissão e com os alunos é uma carga física e mental muito grande. É mais do que o ser humano pode suportar, porque é muito psicológico. Eu faço terapia uma vez por mês, eu vou ao psiquiatra porque não dá. Você se envolve nos problemas deles e nem sempre você tem o retorno.

Às vezes, você entra numa sala de aula e é mal recebido, porque o professor é visto pelos alunos como o inimigo. Existe um abismo muito grande entre professor-aluno, professor-diretor. Acho que ninguém se entende. A falta acontece por isso. Você investiu, estudou e tal e o cara manda você tomar naquele lugar.

O papel do professor na sociedade é muito importante, mas ninguém dá essa importância. Então, quando você abandona o profissional, ele tende a deixar pra lá. O professor perdeu a dignidade... a gente não tem mais dignidade pra trabalhar. Você tem que aceitar muitas coisas na sala de aula e isso vai te deixando com espírito cada vez mais pobre.

O Estado deixa tudo muito jogado, não tem ninguém que chega e fala: “Você está dando esta aula, como está sendo?” Maquiam muito as coisas.

De repente, não se dá nota vermelha, porque tem que fazer um documento falando a razão, então pra não ter esse trabalho, dá logo uma azul e passa o infeliz.

Qualquer pessoa que entra em uma escola, cedo ou tarde, se depara com uma fala idêntica a essa, em que o desinteresse, a apatia, a falta de implicação, o adoecimento e a paralisção são elementos constantes.

Esse fenômeno tem sido estudado por vários pesquisadores, recebendo diferentes abordagens e nomeações, seja como mal-estar docente (ESTEVE, 1999), queixa do professor (FERNANDEZ, 1994; PACIFICO, 2000; DINIZ, 2001), fobia escolar (CORDIÉ, 1998) ou até mesmo caracterizando uma síndrome, a *Síndrome de Burnout* (CARVALHO, 2003).

Não entrarei em detalhes dessas e de outras pesquisas que explorei na minha dissertação de mestrado, mas, dentro do quadro proposto mais acima, podemos tratar o mal-estar dos professores como tendo caráter de *sintoma*, daquilo que não pára de se escrever diante do impossível que representa o real da educação.

Por outro lado, temos o fracasso escolar como sintoma daquilo que emperra a aprendizagem dos alunos. O mal-estar dos professores ajuda a promover o fracasso escolar dos alunos e o pouco retorno dos alunos aumenta o desinteresse dos professores: eis o quadro dos *sintomas* que, no universo educacional, se retroalimentam.

Como vimos em outro momento desta tese, o *sintoma* tem um invólucro simbólico, ou seja, apresenta-se com uma determinada cara, diante da qual se torna possível entender as prováveis razões de seu aparecimento. No caso da Educação, podemos enumerar as diferentes causas que explicam as situações de repetência, desinteresse e agressividade dos alunos, mas também, de impotência, desinteresse e apatia por parte dos professores.

As causas, todas justificadas, vão desde péssimas condições físicas das escolas, baixa remuneração, falta de reconhecimento do trabalho, desinteresse e agressividade dos alunos, realidade socioeconômica da sociedade, falta de investimento, desintegração das famílias, carência paterna, dentre outros.

Porém observamos que, desde Freud, a mera elucidação das circunstâncias não dissolve o *sintoma* porque ele tem um núcleo de gozo que fixa o sujeito na posição sintomática. Assim, o sujeito tende a voltar sempre ao mesmo lugar, a repetir a mesma questão, o mesmo padrão, um machucado que insiste em se mostrar aberto.

Mrech (1999), a partir de Lacan, fala em “cadeias de gozo”, ou seja, em um circuito de significantes que acaba por se constituir em uma engrenagem de repetição que atrela o sujeito a uma posição fixa. Em seu livro *Psicanálise e Educação*, a autora se pergunta a

respeito do que acontece com os nossos professores que não querem mais aprender e, em decorrência, não querem nem ensinar seus alunos.

De imediato, a autora descarta a explicação, redutora demais, de que se trata de falta de informação, ou seja, de que se fossem dando mais e mais cursos de capacitação ou mais e mais conteúdo, os professores sairiam dessa posição.

Não podemos descartar a inércia do gozo que leva determinados profissionais da Educação à apatia. Para Mrech (1999, p. 89), a ignorância é um tipo de saber, um saber que não quer saber. A ignorância desempenha a função de manutenção do sujeito em um saber mínimo. Tal fato leva os professores a um circuito de impotência e a uma posição de descrença e desinteresse em relação à transformação da sua própria realidade. (idem, p. 90).

A mesma autora comenta que, por trás dessa atitude, há um gozo que leva o sujeito a repetir seu cotidiano sem se sentir capaz de alterar a rota. Tal é a característica da repetição sintomática que supõe um corpo que goza daquilo que, muitas vezes, só lhe faz mal. Não é de se estranhar que o número de professores em licença médica seja cada vez maior.

Tal aspecto foi destacado por uma diretora entrevistada no documentário acima citado, de João Jardim (2006).

Cena 3

- Eu não acredito mais na escola nos moldes como ela existe, na função que ela tem. A gente está vivendo uma escola do século passado. Hoje, aí fora, está mais interessante, tem mais informação.

[Mas, a questão não é de preparar o professor? – Pergunta o entrevistador.]

- Não, o professor está preparado, ele não está preparado é para esse tipo de aluno, ele não está preparado para ser agredido, desrespeitado diariamente. Ele sai desgostoso, desanimado, se desmotiva. Aí, sim, a aula dele vai ficando ruim.

Mrech (1999) destaca o sistema, altamente pervertido, do magistério no Brasil como uma das razões que levam os professores a se colocarem na posição de objetos do sistema educacional. O professor, hoje, é um desacreditado em relação ao seu próprio trabalho, ou

seja, já não acredita que possa aprender e, em decorrência, ensinar o aluno, como o depoimento da professora da *Cena 2* tão bem ilustrou.

Entretanto, se o sistema perverso que estamos vivendo está aí para colocar os ingredientes de sedimentação de posições desimplicadas, a pergunta que não cessa de ser feita é: o que fazer? Cruzar os braços e esperar que tudo se resolva? Esperar que o sistema mude? Esperar do Outro uma resolução? Aliás, quem é o Outro da Educação?

A noção de Outro em Psicanálise passou por modificações, mas numa das primeiras elaborações de Lacan, ele se refere ao Outro como o “tesouro dos significantes”, daí podermos dizer que a encarnação desse Outro sugere alguém ou alguma instância que deteria todas as respostas. Mas, como sabemos, a partir do Seminário 17 (1969-1970), Lacan enfatiza, cada vez mais, que o Outro é castrado, barrado.

Assim, quando a professora da *Cena 2* fala de um abismo entre professor-aluno, professor-diretor, podemos entender que todos esses personagens “esperam” o Outro sem barra, um Outro que responderia a todas as suas questões. Isso ocorre em espiral, alunos se dedicam a furar o suposto saber do professor; e professor denuncia histericamente o fracasso dos modelos oferecidos pelo Estado. Por acreditarem num Outro pleno, observamos frequentemente a decepção expressa sob a forma de denúncia daquilo que não se suporta aceitar, ou seja, a castração do Outro e a de si próprio.

Vejam os outros flash de um episódio corriqueiro, em uma sala de aula, retratado no documentário, no qual fica evidente como o aluno se esmera em furar a posição de Outro, encarnado pela figura de um professor visivelmente contrariado.

A escola pública em Duque de Caxias, periferia do Rio de Janeiro, fica a poucos metros da boca do fumo. Nada diferente da grande maioria das escolas urbanas com seus muros pichados, corredores e escadas com ares decadentes que estampam trabalhos solitariamente pendurados em paredes pelas quais os alunos passam reto.

Fica a grande impressão de um ambiente onde a vida acontece apenas do lado de fora, pois é no pátio que eles se falam, se tocam, se insinuam. Dentro do prédio, as salas de aula estão burocraticamente distribuídas, muitas delas, vazias ou então habitadas pelo par mais constante: alunos completamente alheios, sentados em carteiras desalinhadas e um professor à frente, ora copiando algo na lousa, ora declamando um monólogo para surdos. Obviamente, a câmera de filmagem interfere nas atitudes, mas mesmo assim, ela conseguiu retratar algumas expressões em que o corpo foi mais representativo do que as palavras ditas.

Cena 4

- *Todo mundo pode falar, desde que seja um de cada vez!* [proclama a professora de História.]

[Os alunos sorriem, debocham, se cutucam, o corpo aparece em caras, bocas e olhares perturbadores.]

- *Pode falar*, diz a professora, dando a palavra a um dos alunos.

- *A professora de inglês disse que sexta-feira não ia ter aula...*

- *Você não veio e preferiu dar crédito à fala de que não haveria aula. Por que você não me procurou e me perguntou?*

- *A professora de inglês é professora. Se a senhora tivesse falado pra mim que não ia ter aula eu acreditava, **você** é professora...*

- *Mas eu já tinha dito que havia um trabalho pra fazer...*

[Fica claro que a discussão girava em torno de um trabalho não entregue. Mas o interessante é tanto a postura da professora, que se esforçava para sustentar seu lugar, quanto a atitude do aluno, que mostrou os furos da posição da mestra. Diante de tal argumento, ela muda de assunto e volta a dar sua aula de história.]

- *Getúlio Vargas tomou o poder depois da crise de 29...*

E, dirigindo-se a uma das senhoras, que é aluna da classe, pergunta:

- *A sra. se lembra dessa época?*

[Nenhuma resposta, apenas um constrangido e fingido aceno duvidoso na cabeça de uma mulher de cerca de cinquenta anos. Ao fundo da sala, mais risadas...]

- *Pô, eu sou da época do Collor!*

- *Olha aqui, 8ª série, vocês têm que se decidir se querem assistir ou não a aula. Vocês não vão ficar aqui de brincadeira porque eu não estou aqui pra ficar aturando brincadeira. E quem não quer assistir aula, faça o favor de descer e quem não vai descer, vai prestar atenção! ... Nós tínhamos os coronéis nesse país com a política do café com leite...* [retoma a professora].

Os alunos param a algazarra, mas não sabemos o quanto a filmagem interferiu nesse recuo. Novamente, o corpo disse mais do que qualquer palavra. Um aluno olha para sua mão e permanece assim, imóvel, com os olhos vidrados e cara trancada. Onde estaria? Certamente, o café com leite da política dos mineiros e paulistas não lhe dizia respeito...

Podemos retirar muitos elementos desse flash e discutir a distância entre aquilo que é programado na grade curricular e o interesse dos alunos, a falta de abertura da professora que não soube aproveitar a menção ao Collor. Observamos frequentemente que muitos professores têm claras dificuldades em lidar com o imprevisto, com aquilo que foge do esperado, de maneira que prestam mais atenção ao conteúdo do que aos sujeitos que estão à sua frente.

Essa observação é lugar comum em toda e qualquer “fala” para educadores. Há unanimidade no discurso de que é preciso “adaptar o currículo às necessidades e interesses dos educandos”. Os professores sabem disso, são cobrados para fazer isso, mas a questão é a possibilidade, eu diria psíquica, de suportarem o encontro, sempre traumático, com o outro, de maneira a conseguirem a flexibilidade suficiente para se desapegarem do burocrático planejamento de maneira toda e se jogarem no incerto daquilo que a contingência promove. Essa opção significaria ter um pé no conteúdo, outro num mais além – um pé na transmissão de sua matéria, outro naquilo que o imprevisto suscita.

Aqui, vemos um lado do feminino que não é de fácil manejo. A perspectiva que inclui o não-todo, seja do saber, seja do educar, sempre trabalhará com algo que escapa, com aquilo que não pode ser dominado. Assim, ao suportar o não-todo, o professor não só lida melhor com o *descompleto* da Educação, mas também fica mais propenso a criar respostas não previstas de antemão. Porém, quando o não-todo não é tolerado, tal fato pode desembocar em atitudes como a apatia, revolta ou mesmo acirramento de atitudes autoritárias, como vimos na atitude da professora da cena descrita acima.

Ficou patente na cena o clima de “medição de forças” e a dificuldade da professora em sustentar um lugar de autoridade, nitidamente questionado e abalado, quer pela displicência dos alunos, quer pelas argumentações. Por não portar mais a Lei, os professores acabam por lançar mão de um apelo a normas para se fazerem valer. Em geral, não conseguem e são desbancados pelos alunos.

Estamos longe da época em que ser portador do título de professor trazia, por si só, a garantia do estabelecimento de uma relação de autoridade autêntica. Essa não se apóia num poder exterior e impessoal: ela necessita da presença, do corpo e do desejo do professor que,

com seu “saber fazer”, pode despertar o desejo nos alunos. Não é uma tarefa fácil nem é possível aprendê-la em um manual.

Porém, se manual não há, é fato que toda atividade humana envolve certa dose de expectativas e projeções construídas a partir de um ideário social. Não é possível dizer que um sujeito seja uma cópia fiel daquilo que seu tempo lhe impõe, mas é inegável que ele sofre influências desse tempo. Na verdade, estamos no terreno daquilo que é indissociável, ou seja, a dimensão das respostas singulares de um sujeito e a dimensão do discurso do Outro (o discurso social) a que ele está submerso. O campo educacional não é, de forma alguma, imune a tudo isso.

As crianças mudaram irremediavelmente, elas não têm mais a mesma relação com a autoridade, com o saber e com a linguagem. Muitos possuem dificuldades de se exprimir por escrito e a escola continua a lhes dar nota de maneira tradicional, o que leva muitos a conhecerem apenas o fracasso.

Devemos refletir e fazer uma escola diferente, que valorize o potencial da criança, partindo de onde o seu conhecimento se encontra.

Esse depoimento de um professor francês foi retirado do livro de Philippe Lacadée (2007, p. 162, tradução minha.), mas encontramos a mesma reflexão entre nossos professores. Tal constatação significa que eles não são insensíveis ao fato de que deva haver mudanças. É preciso tomar a sério a declaração da diretora da *Cena 3*, quando ela diz que a escola está pautada no século passado.

Ora, se falamos que há um estouro dos padrões e que a educação e os professores estão vivendo uma situação de crise, faz-se necessário conhecer os princípios, segundo os quais a educação clássica se assentava para entender o que agora está sendo desconstruído.

5.1.3 A queda dos padrões clássicos e a entrada de uma nova lógica

Para Touraine (1998), a educação clássica visava, em primeiro lugar, libertar a criança de seus particularismos e conduzi-la ao mundo superior da razão e do conhecimento. O estudo de disciplinas, como o nome indica, carrega a idéia de que a educação visava impedir, mesmo que à custa de um sistema autoritário, “[...] que as crianças falassem a própria linguagem, seu dialeto materno”, como comenta o autor. Deixar *lalangue* e entrar na linguagem, poderíamos concluir com Lacan.

Voltaremos a essa questão. De toda maneira, a escola era concebida como o lugar onde o particularismo deveria dar lugar ao universalismo daquilo que a sociedade, enquanto grupo, aprovava.

O segundo princípio era a afirmação universal da cultura. A Educação estaria a serviço não só da transmissão de conhecimentos e do desenvolvimento intelectual, mas também seria portadora e veiculadora dos valores universais da cultura, ou seja, daquilo que é bom, belo, sábio, heróico. O autor salienta também que o modelo clássico da escola tinha a pretensão de fundar uma nova hierarquia social com base na competência, e não mais, na origem social.

Como podemos constatar, todos esses valores estão em franca decomposição, a começar pelo fato de que a escola já não consegue realizar seu projeto de “socializar” a criança como ela queria, uma vez que a moral da nossa contemporaneidade já não passa por uma ética do dever, mas sim, pelo prazer individual em detrimento do ideal de abnegação, como trabalha Lipovestky (2004).¹⁴²

Além disso, hoje em dia, estudar já não é garantia de ascensão social. Há lugares, diz um professor de sua realidade na França, “onde é possível sustentar uma relação de confronto de autoridade, pelo fato de que a escola ainda representa um lugar de sucesso profissional. Não é o caso do subúrbio. Aqui, os alunos vêm se eles quiserem.” (LACADÉE, 2007, p. 150).

¹⁴² Em seu livro *Metamorfoses da cultura liberal* (2004), Lipovetsky esclarece as mudanças em relação à moral ao longo dos tempos. Até o fim do século XVII, vivemos a era “teológica” da moral, na qual, os homens tinham um conhecimento daquilo que era certo e errado pela leitura da bíblia. A segunda fase, “laica moralista”, vai até o século XX, quando a moral era pensada em termos naturais, enraizados na natureza humana, pensada em termos racionais, universais e eternos. Essa foi a época do domínio da ética do sacrifício, do dever cívico, nacionalista, familiar, produtivista, do rigor consigo mesmo. A terceira fase, nomeada “pós-moralista” (não pós-moral), exalta o Eu, o bem-estar individual, é mais emocional do que racional, mais calcada no *aqui-agora* do que em promessas. Essa é a ética contemporânea que, nos plano das relações afetivas, também é marcada por menos renúncia e maior busca de satisfações.

Quando os jovens frequentam as escolas, não raro, encontramos apenas a valorização do diploma e um desprezo pelo conhecimento adquirido nela, até porque há um descompasso entre aquilo que a escola oferece e as perspectivas dos jovens no mundo.

“A Educação não pode ser reduzida a uma simples preparação ou atualização profissionalizante, porque as mudanças sociais têm sido tão intensas e drásticas que nenhuma preparação profissional consegue dar conta adequadamente e com muita antecedência do que ocorre em relação a elas.”, diz Mrech (2005, p. 26).

Dentro desse panorama, se o professor espera uma educação, uma escola e um aluno nos moldes da educação clássica, nada é mais distante dos fatos.

Assim, se os antigos padrões estão caindo vertiginosamente, o que se observa é que outros elementos estão se impondo de forma inequívoca, como a globalização, o neo-individualismo e o mercado. Vivemos em um mundo no qual os sujeitos são invadidos por imagens sucessivas, variadas e transitórias, onde impera a universalização do “todos iguais” e iguais porque consomem as mesmas coisas. Como podemos constatar, já não se trata do universalismo de valores humanistas.

No texto *Televisão* (1973), Lacan considera que o discurso capitalista (a transformação que tem sofrido o discurso do mestre pelos efeitos da ciência) caracteriza nossa civilização. O “mestre contemporâneo” é o mercado e nossa cultura de hoje, claramente capitalista, exige que o sujeito se submeta a ele, impelindo as pessoas a terem as mesmas casas, mesmas roupas, mesmos carros e os mesmos objetos que devem se renovar sempre diante de um mercado sedento por produtos novos e descartáveis. Portanto, quem ordena nosso mundo atual é o mercado e a universalização a que assistimos é a dos bens de consumo.

Mrech (2001) pontua que a educação tem se transformado cada vez mais em mercadoria para o consumo das massas. Pacotes de cursos a serem vendidos, métodos a serem negociados, universidades funcionando como empresas que visam unicamente ao lucro etc. Hoje, professor e aluno são objetos e o importante nessa lógica é consumir o que a indústria educacional tem posto no mercado.

Além disso, neste mundo tecnocrático, vende-se a ilusão de que os recursos eletrônicos aproximariam as pessoas de um saber mais completo.

Como destaca Mrech (2005, p. 25) “muitos esperam que, por meio das mídias eletrônicas, a Educação, a Cultura e a Sociedade possam alcançar o inalcançável: a eliminação

de toda ambivalência e de toda subjetividade humana, fazendo com que nós caminhemos a largos passos para o mundo da objetividade total.”.

Retomo a questão: diante desse panorama nada confortável, o que fazer?

O discurso da histórica na Educação tem a função de furar o Mestre para castrá-lo. E, se o nosso mestre contemporâneo é o mercado, denunciá-lo se faz imperioso. Mas isso não basta, pois podemos, facilmente, cair nas armadilhas da patinação em torno de uma queixa que só solidifica a paralisia. Então, o que resta?

Quando se percebe (querendo ou não) que não há uma verdade Toda ou um modelo idealizado que dê conta de tamponar o mal-estar, parece que duas alternativas contraditórias se mostram presentes: ou se experimenta contingencialmente a “invenção e a experimentação do laço”, diante do impossível da Educação, ou se desemboca na impotência diante daquilo que não cessa de se repetir.

E, perante o mal-estar da civilização atual, se as velhas linhas diretoras se romperam, a questão que se impõe não é de moralizar a natureza, mas de responsabilizar por sua posição diante da tarefa educativa e produzir algo a partir daí. Tarefa imensa!

Nesse sentido, criar espaços, nos quais professores e alunos sejam escutados é algo que tem se mostrado importante e operante, embora seja sempre uma aposta. É preciso dar-lhes voz, para que possam traduzir em palavras a maneira como cada um lida com o real que assola sua prática.

Aqui também, a contingência do encontro toma seu lugar, pois, embora não seja um processo clínico, nesses grupos, a experiência é singular, marcada pela imprevisibilidade e impossível de ser generalizada.

Repito, de nada adianta fornecer apenas cursos de informação, pois saber o que se deve fazer não basta para deslocar os protagonistas do universo educativo de suas modalidades de gozo. Uma escola *não-toda* é aquela em que o professor *não-todo* consente em se abrir para uma troca com outro. É preciso uma boa dose de *descompletude* para participar de um grupo, se abrindo ao outro de maneira produtiva, para encontrar a sua forma de trabalhar com os alunos.

O livro da psicanalista Anny Cordié (1998) relata sua experiência de escuta de professores, por meio da criação de um grupo com docentes. Nele, deu-se voz ao sentimento de impotência que assolava os professores diante das responsabilidades e dos problemas pelos

quais passavam. Conforme ela comenta, num primeiro momento, ficou evidente que os professores deslocavam a causa de seu sofrimento para o outro (alunos, pais ou instituição).

Graças a esse espaço de reflexão, Cordié pôde implicá-los àquilo que lhes cabia em relação aos problemas expostos, levando-os a assumirem seu mal-estar. Essa mudança significou entrar em contato com a angústia da castração, suportá-la, responsabilizar-se por sua posição de gozo, conseguindo, então, sair da impotência para produzir algo.

Outra experiência muito interessante tem sido o trabalho do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Infância – CIEN – que usa a prática da “Conversação”¹⁴³ com a finalidade de abrir campo de investigação ao diálogo da Psicanálise com outros discursos que têm incidência sobre a criança.

Lacadeé (2007, p. 165) atribui a criação desse centro a Jacques-Alain Miller, porém não podemos deixar de mencionar a importância do próprio Lacadeé, de Judith Miller e de Eric Laurent na constituição do CIEN. A presença histórica dos três possibilitou que outros laboratórios surgissem em diversos países, inclusive no Brasil.

Em cada laboratório, participam pessoas de diferentes áreas: jurídica, educação, médica, psicologia etc. e, no centro da questão, instala-se a criança como sujeito. A inspiração de funcionamento dos laboratórios decorre da experiência psicanalítica, já que o psicanalista tem um saber, mas é o saber do paciente que orienta a sua ação, e não, o saber codificado e pré-estabelecido.

Lacadeé (2007) comenta que a transposição do dispositivo para um universo mais amplo é a aposta de que, num ambiente interdisciplinar de pesquisa e reflexão, possam surgir alternativas novas aos impasses que cada um enfrenta na sua prática com a criança e o adolescente.

¹⁴³ Criada por Jacques-Alain Miller nos anos noventa para o debate entre psicanalistas, a conversação tem sido instrumento para o exercício da Psicanálise Aplicada, desde que foi adotada pelo CIEN. A conversação é uma prática da fala, mas não é uma tagarelice qualquer. Ela possibilita que cada sujeito se depare com as identificações que o colocam à mercê do Outro, podendo deslocar-se desse lugar.

5. 1.4 O excesso do gozo *na* Educação

Passei de forma não linear por algumas questões que remetem ao feminino, enfocando, principalmente, a dificuldade de lidar com o não-todo do saber e da prática educativa num momento em que a queda das antigas balizas pode levar ou à impotência ou à criação de alternativas, sempre contingentes.

Agora, creio ser importante fazer um remarque sobre o aspecto pulsional, que ainda não comentei de maneira mais pontual. Ele é representado na parte de baixo do quadro da sexuação, no qual, o feminino está relacionado com um gozo excessivo, Outro gozo, suplementar ao gozo fálico e, portanto, localizado para além da possibilidade de ser cernido pelo simbólico. Como pensar o gozo na educação? Mais uma vez, esse também é um aspecto que pode comparecer para o melhor e o pior.

Como vimos, estruturalmente, há pontos de impossível inerentes à educação, uma vez que o inconsciente perpassa a relação entre os sujeitos envolvidos no processo, mas há que se levar em conta o aspecto pulsional nesse atravessamento. Diante dele, a educação não consegue ser toda, haverá sempre uma desarmonia estrutural entre a ordem pulsional e o processo civilizatório. Assim, aceitar o impossível do real já é uma atitude assertiva.

Seria um erro subestimar a presença de corpos, desejos e pulsões na relação que é travada dentro do universo educacional. A questão, obviamente, não é de ultrapassar limites éticos, mas de levar em conta o fato de que toda transferência é amor, como nos diz Freud, mas um amor dirigido ao saber.

Pontuar isso não significa que a relação pedagógica seja mortificada pelo saber: muito pelo contrário, o saber só consegue ser veiculado porque existe um corpo, um olhar, uma voz que o veicula. Recentemente, ouvi uma chamada na televisão, na qual o ator Lázaro Ramos destacou que, para ele, o mais importante era que o professor tivesse “brilho nos olhos” e pudesse despertar essa chama em seus alunos.

Nesse contexto, compartilho da posição de Barthes (1974), para quem o corpo é parte do processo educacional. Para o autor, há que se reconhecer e até estimular uma “leve erotização do ensino”:

Decidamos falar de erotismo sempre que o desejo tenha um objeto. Aqui os objetos são múltiplos, móveis ou, melhor ainda: passantes, presos a um

movimento de aparição/desaparição: são pedaços de saber, sonhos de métodos, pontas de frases, é uma inflexão da voz, o ar de uma vestimenta, em suma, tudo o que forma o ornato de uma comunidade. Algo se difunde, circula. Tão próximo, talvez, do simples perfume da droga, esse leve erotismo derrete, descola o saber, aligeira-o de seu peso de enunciados; faz dele, precisamente, uma enunciação e funciona como garantia textual do trabalho. (apud PERRONE-MOISÉS, 1985, p. 83).

Como podemos observar, para ele, o desejo está dirigido a objetos (do saber), ou seja, não está à deriva. Por outro lado, são desejos móveis, múltiplos, flutuantes, de maneira que podem circular, como num jogo de passa anel, tornando possível que o saber (o anel escondido por entre os dedos) possa ser veiculado. Mas, nesse jogo, *o saber com sabor* não está preso, ele perpassa e envolve os participantes do processo naquilo que os mantêm juntos: o trabalho.

Entretanto, se esse *erotismo* canalizado e veiculador de saber é algo que promove um bom encontro, observamos atualmente o aparecimento na escola de momentos, cada vez mais frequentes e drásticos, da erupção de um gozo não limitado por nada.

Como vimos no item anterior, o modelo clássico da escola foi pensado para servir de pilar do projeto civilizatório, tendo a função de “ajudar as crianças a domarem suas pulsões e seus vícios e se formarem graças a disciplinas estritas e ao contato com grandes obras do espírito humano.” (TOURAINÉ, 1998, p. 30-31).

A escola pretendia, pois, desde que a racionalidade moderna foi tomada como pressuposto, regular aquilo que de “selvagem” e anticivilizatório existe no ser humano.

Ora, é o próprio Freud, em *Moral sexual “civilizada” e doença nervosa moderna* (1908), quem imputa ao processo civilizatório grande parte da responsabilidade pela gênese das neuroses. Nesse texto, ele dirige duras críticas à educação, cujo papel deveria ser o de veiculadora dessa moral.

Nessa época, Freud chegou a falar em uma “educação profilática”, cujo intuito seria propor que as moções pulsionais não fossem reprimidas por uma educação severa demais, mas conduzidas para um bom caminho, o caminho da sublimação.

Entretanto Freud não tarda em contestar tal tipo de educação, tanto é que, décadas mais tarde, em 1933, ele se pergunta, na Conferência XXXIV das *Novas conferências de introdução à psicanálise*, se a tarefa pedida aos “educadores analistas” não seria insolúvel.

Em seu famoso *Mal-estar na civilização* (1930), Freud lembra que a civilização (e a educação faz parte dela) foi criada tendo como base a impossibilidade de gozar plenamente. Algo em nós está perdido para sempre e esse gozo absoluto nos é interdito. E, paradoxalmente, esse gozo representa a morte. Não é, pois, de se espantar que o homem não possa ser feliz, no sentido de não poder atingir o gozo pleno. O mal-estar no humano é estrutural e marca essa castração a que todo ser falante é submetido, restando-lhe a possibilidade de saber lidar com ela.

Nada mais importante do que esse apontamento de Freud, porém, se a questão é a de poder suportar a castração, houve uma mudança no panorama. Na época dele, o mal-estar estrutural advinha do fato de que estávamos sob a égide de uma lei paterna que limitava e regulava o gozo, mesmo que o fracasso fosse inevitável, ou seja, mesmo que um excedente sempre ficasse de fora. De qualquer forma, tratava-se de uma cultura que se opunha à satisfação das pulsões sexuais e agressivas.

Hoje, os sujeitos das sociedades ocidentais da contemporaneidade encontram-se inseridos numa cultura, dentro da qual a liberdade individual assume valor máximo e o prazer é especialmente consagrado. A consequência disso é a exigência do *mais-de-gozar* que não favorece o engajamento no simbólico, mas o exercício do gozo pulsional.

Mais-de-gozar é um termo usado por Lacan no Seminário 16, *De um outro ao Outro* (1968-1969) e retomado no Seminário 17 – *O avesso da Psicanálise* (1969-1970), quando ele trabalhou os discursos. A linguagem, como já dissemos, implica perda de gozo, porém se o gozo é perdido, o sujeito se põe a procurar no desfiladeiro de objetos substitutos, a satisfação nunca encontrada.

Por um lado, os objetos introduzem o *mais* e, por outro, eles também marcam a existência de uma *falta-a-gozar*. Em referência à *mais valia* do conceito marxista, Lacan mostra que o capitalismo é uma máquina feita para produzir objetos, *latusas*¹⁴⁴ fabricadas para causar o desejo de consumir e, dependendo do caso, para ser consumido por elas.

¹⁴⁴ Esse termo foi usado por Lacan no Seminário 17, *O avesso da Psicanálise*. Sobre isto ele escreve: “O mundo está cada vez mais povoado de latusas (...) pequenos objetos a que vocês vão encontrar ao sair, no pavimento de todas as esquinas, atrás de todas as vitrines, na proliferação desses objetos feitos para causar o desejo de vocês, na medida em que agora é a ciência que o governa, pensem neles como latusas”. (LACAN 1969-1970, p. 153). Para explicar a construção desse termo, esclarece Soler (1998 apud MRECH, 2001, p.57): “Lacan fabricou essa palavra ‘latusas’, a partir do aoristo do verbo, do qual deriva ‘aletheia’. Latusa é o nome dos objetos (a), que são propostos aos (sujeitos). Por que não dizer simplesmente os objetos? Porque Lacan faz uma construção para chamar a isso latusas? Precisamente, para nos dizer que o objeto não está fora do tempo. Não é, hoje, o que era na época de Péricles. E, provavelmente não é hoje, o que será daqui a séculos, se ainda houver seres falantes.”

Sob a égide do discurso capitalista, o sujeito contemporâneo sofre, não mais pela repressão, mas por não conseguir se decidir diante de um mundo que oferece muitas entradas. Assim, a maior causa de dor psíquica é a incapacidade de lidar com a perda que supõe toda escolha. Agora, trata-se da dor de tudo poder e de se sentir perdido diante de tantas ofertas.

Como tal discurso rejeita a castração, os sujeitos ficam à deriva, porque, tecnicamente, não há limites para o consumo de objetos. Progressivamente, os sujeitos estão sendo reduzidos a objetos: úteis ou inúteis diante da lei de mercado, consumidor – a ser arrebatado – ou rebotalho – a ser eliminado.

Nessa situação, nem todos se arriscam a entrar na corrida do *tudo poder*, muitos desistem, se drogam, ficam alheios. Observamos isso em algumas escolas, tanto de lugares mais carentes como escolas consideradas de elite, onde o sujeito simplesmente desiste do convívio escolar, não por contestação, mas porque adota uma atitude cínica de abandono diante das propostas que fazem “laço social”. Alguns deprimem, se exilam, outros barbarizam.

O que dizer de atos que trazem a marca brutal de curtos-circuitos, quando o excesso do gozo atravessa qualquer possibilidade de mediação simbólica?

Assim como nas ruas, as escolas são, hoje, palco onde o horror é escancarado sem pudores. Recentemente, foi divulgada a existência de grupos de adolescentes que promovem brigas filmadas e expostas na internet com o consentimento dos envolvidos!

Trazendo um caso extremo, vejamos a fala de uma adolescente que aparece no documentário a que faço menção. São duas amigas, explica um colega, mas por uma questão banal (uma delas não deixa a outra entrar na festa), aquela que se sentiu humilhada mata a companheira a facadas... dentro da escola!

Cena 5

- Ela quis me barrar, falou que eu era penetra. Aí, a dona da casa queria me expulsar. Eu ia dar umas porradas nela lá, mas as meninas não deixaram. Eu pensei... tem que morrer, essa safada.

[- O que aconteceu segunda-feira no colégio? – pergunta o entrevistador.]

- Eu cheguei e esperei ela. Não encontrei na sala, encontrei no corredor. Aí, foi daquele jeito.

- *Por que você fez dentro da escola?*

- *Pra todo mundo ver. Queria ver ela no chão estirada (risos).*

- *Eu não achei que ela ia morrer.*

- *Você não achou que ela ia morrer?*

- *Eu queria que ela morresse, só que ela não morreu na hora. Ficou uns 10 minutos ainda viva. Aí depois que ela morreu. Não dá nada matar sendo de menor. Três anos passa rápido.*

[E a vida dela? – pergunta o entrevistador.]

- *Ah! Um dia ia acabar mesmo, eu só adiantei.*

Obviamente, esse é um caso extremo e que choca, principalmente, pela maneira como a jovem relata o que fez, pois não há culpa, não há dor, apenas o relato do mal, absolutamente banalizado e feito para ser exposto. Mas choca também pelo assassinato ter acontecido dentro da escola, reduto que deveria conseguir dar outra via para o excesso do gozo.

Não penso que uma volta saudosista ao passado de repressão seja uma saída. Longe disso, até porque a recusa de entrar em contato com o núcleo de horror que assola todos nós, humanos, já causou enormes danos, tanto do ponto de vista psíquico como também, do ponto de vista social.

A cultura humana não é, em última análise, nada além de uma formação defensiva, a reação a uma dimensão assustadora, radicalmente desumana, imanente à condição do homem. A negação desse núcleo desumano (...) só pode acarretar sua efetivação brutal: os crimes mais assustadores, desde o holocausto nazista até os expurgos stalinistas, foram cometidos justamente em nome da Natureza Humana harmoniosa, em nome de um ideal do Novo Homem. (ZIZEK, 1992, p. 194).

Diante da miséria humana, a questão não é de regulamentar a natureza, como no ideário da modernidade, nem de ser arrebatado pelo *mais-de-gozar* do nosso mestre contemporâneo, o mercado. Nos dois casos, há uma universalização que não leva em conta a singularidade.

Em seu livro *L`éveil et l`exil* (2007), Philippe Lacadée enfocou o adolescente, aquele que se encontra confrontado com o mal-entendido da linguagem e da sexualidade. A adolescência é uma época de corte com a criança idealizada pelos pais, portanto, período de muitas inseguranças em relação às identificações, além de sofrimentos mais ou menos acentuados em diversas modalidades de sua existência. Trata-se de um “momento delicado de ruptura, de contradição, de silêncio, onde infância, adolescência e loucura se tocam e se margeiam num fora do discurso, levando alguns a uma ruptura do laço social.” (idem, p. 117, tradução minha).

Nossa contemporaneidade está marcada pela demissão paterna, como já salientamos em vários momentos desta tese. A missão do Pai é a de ensinar a comunicação, como comenta Miller (2006), tarefa não realizada pelo pai demissionário de Joyce.

Ensinar a comunicação significa introduzir o pequeno ser numa linguagem que permita que o significante coincida com o significado de maneira estável. Assim, diante da demissão do pai, uma das consequências, segundo um artigo de Lacadée (2006), é o fato de que o significante serve mais ao gozo do que à comunicação. Estamos, pois, no terreno de *lalangue* que pode comparecer de diferentes maneiras. Vejamos exemplos do pior.

Lacadée (2007) propõe que as provocações languageiras sejam vistas como uma maneira irônica de agredir a raiz da linguagem e do laço social. Assim, para o autor, quando o jovem fica reduzido a rebotalho de uma sociedade que o trata como objeto, atacar a raiz da linguagem seria uma maneira de enfrentamento que lhe serve para se sustentar diante de uma autoridade que ele contesta de maneira desrespeitosa. E, como se percebe desrespeitado, ele não respeita o Outro – encarnado na figura de pais, professores e outros que ocupem este lugar.

O insulto denuncia os semblantes do Outro e assinala que toda amarração pulsional ao simbólico é falha. Não era isso que fazia Zazie, no romance de Queneau que comentamos no segundo Capítulo? A posição cínica agride o laço social, denunciando a natureza de semblante daquilo que faz amarração.

Do documentário, podemos retirar um exemplo dessa provocação languageira.

Cena 6

Na escola do subúrbio da capital carioca, um pequeno grupo de estudantes – dois meninos e duas meninas – são filmados. Um dos rapazes fala:

- *Sou inteligente pra caralho... ninguém acredita em mim, mas eu sei a hora de zuar, de ficar sério...*

[O que você aprontou com a professora de filosofia? – pergunta o mediador.]

- *Ai... a professora tava conversando com o Everson e ele tava falando da vida dele. Ela falava assim: “Ah! Everson, eu vou te levar para minha casa... eu tô com peninha de você”. Eu olhei pro cara do meu lado e disse: “Essa professora tá cheia de fogo, vamos ficar aqui pra ver o papo deles”. Mas eu não sabia que o marido dela estava atrás de mim, escutando a conversa. Isso deu o maior reboliço na secretaria. Falaram que o rapaz aí ia furar a professora. Falaram que eu falei que a professora era isso, aquilo, mas não foi não. Depois eu tive que pedir desculpas. Mas que ela era gostosa, ela era.*

Como podemos observar, a injúria e a calúnia marcam a posição do jovem diante da atitude da professora em relação a outro aluno. Aquilo que ele escancarou de maneira desrespeitosa foi o componente sexual que a relação pedagógica desperta, como vimos em páginas anteriores.

Nós sabemos que aquele que está em posição de ensinar é objeto de amor e ódio e que, ao usar a voz e o olhar para se dirigir aos seus alunos, ele está pondo em ação dois objetos pulsionais. Sendo bem canalizados, esses mesmos elementos podem servir de alavanca para que um aluno possa ter uma transferência positiva com o saber daquele que a porta. Exemplos não faltam de uma palavra dita, um olhar atento do professor que desperta desejo de saber sobre um assunto ou sobre uma área do conhecimento.

Mas não foi esse o caso acontecido na cena descrita acima. Não sabemos da posição da professora, mas é fato que o aluno, visivelmente enciumado pela atenção que seu colega recebia dela, tratou de desvelar aquilo que os semblantes velam: o real da sexualidade. A palavra, *semblante operatório*, que serviria a uma concessão de gozo, não conseguiu ter seu lugar nesse contexto.

Certos jovens estão numa relação tal com a injúria que fica realmente difícil não se sentir atacado por aquilo que eles dizem. “As crianças de hoje estão abandonadas à sua própria sorte. (...) Elas não sabem que não é possível tomar a palavra sem se responsabilizar pelas consequências de seu dizer”, afirma Lacadée (2007, p. 157).

Tal é a constatação da diretora de escola que aparece no documentário ao comentar a maneira como alguns alunos se dirigem ao outro: “[...] mas a gente só disse isso... e o isso foi um palavrão. Faz parte do cotidiano deles.”

Outra incidência de *lalangue* é a maneira como muitos adolescentes fabricam a sua linguagem. Eles inventam expressões, usam e abusam da sonoridade, do barulho da voz para encobrir o sentido das palavras que o senso comum veicula – é o reino daquilo que pode levar a um exílio da comunicação, para usar a expressão de Lacadée (2007).

Entretanto, se a palavra injuriosa está do lado do pior, eu compartilho com o autor que abre a possibilidade de acolher aquilo que é produzido pelos jovens, num espaço onde eles possam “depositar suas palavras”, assim como se “depositam as armas”, colocando as palavras de provocação em outro espaço, a fim de que eles possam encontrar seu lugar.

Para isso, diz o autor, é preciso dizer sim à invenção desses jovens, mas também, demonstrar que é possível tornar viva a língua que lhes é oferecida pela cultura (e pela escola), de maneira que lhes seja aberto um vetor de articulação com o Outro. Acolher a maneira como os alunos se apresentam diante da linguagem, sua tomada de posição em *lalangue*, mas sabendo jogar a partir daquilo que eles dizem: essa não é uma receita, mas um esforço de poesia diante do real que comparece no cotidiano escolar.

“Freud lembrou o passo dado pela civilização, quando o insulto veio substituir a lança. Não esqueçamos que os jovens do Rap (...) conseguiram dar à sua vida ritmos mais pacíficos, substituindo as rixas pelo jogo de rimas (...)” (MILLER, aula de 13/12/2006, inédito, apud Cristelli-Maillard).¹⁴⁵

Com esse comentário, entramos na discussão acerca de como pensar o feminino na escrita produzida na escola.

¹⁴⁵ Esta citação está contida na resenha do livro de Phillipe Lacadée, *O despertar e o exílio*, feita por Ester Cristelli-Maillard e traduzida por Mônica Campos Silva. Disponível em: http://www.ebprio.com.br/biblioteca_resenhas_e_textos_lacadee.html. Acesso em dezembro de 2010.

Bordar o irrepresentável era possível

Uma lembrança da época do ginásio – já não se usa mais essa expressão, ginásio – mas é com esse nome que a garota de uniforme lembra seus anos adolescentes.

Um dia, chegou até nós um livro diferente. Lembro-me de sua capa laranja e do título: “Criatividade”. Naquela época, era uma novidade, ainda mais para mim que ainda não havia me apossado da escrita. A novidade foi fundamental porque, diferente de tudo o que havia feito até então na escola, esse livro não passava pelo crivo de notas e correções gramaticais da professora. Nele, eu poderia dar “asas para minha imaginação”. Meus olhos brilharam quando a professora garantiu o sigilo.

Lembro que ele continha imagens, cenas, quadros, poemas, pedaços de textos, nos quais era sugerido saborear e depois escrever. Foi lá, no meio daqueles autores que só conhecia pelo nome, que ousei produzir meu primeiro poema. A alegria não poderia ter sido maior! Minhas inquietações traduzidas, sabe-se lá como!

Livro sábio aquele, primeiro nós éramos convocados a dar livre expressão aos nossos pensamentos, depois, em um exercício ou outro, havia uma intervenção pedagógica. Obviamente, eu não sabia o que era uma “intervenção”... muito menos, pedagógica.

“Você sabe escrever, Marisa!”, isso veio da minha professora como uma bomba, porque, até então, eu não conseguia me apropriar de nada que viesse da minha pena.

Pena solta, comecei a escrever para mim mesma e, para meu próprio espanto, também comecei a falar em sala de aula. Anos depois, fui escolhida para ser a oradora da turma.

Livro laranja, professora azul, fios coloridos que me mostraram que bordar o irrepresentável era possível.

5.2 A escrita e a escola

Terminei o item anterior, fazendo referência ao rap, esse recurso linguageiro, misto de som, corpo, rima, poesia e denúncia que muitos jovens criam para se expressar. Um exemplo de que, na bricolagem realizada com a linguagem, é possível encontrar outros caminhos para o excesso pulsional que assola o universo discursivo na nossa contemporaneidade.

A escola é o lugar, por excelência, onde a escrita é ensinada, é veiculada, é transformada, é cultivada, de maneira que ela pode (e deve) servir de instrumento para que, diante dessa nova realidade que se impõe, o excesso pulsional encontre outro lugar que não a passagem ao ato ou a injúria. Mas é necessário para isso que a relação da educação com a escrita passe por uma transformação, não de método, não de técnicas, não de cartilhas, mas de mentalidade.

Diante de um mundo feminilizado (para o melhor e o pior), de nada adianta ficar, nostalgicamente, reclamando a “volta a um passado, supostamente, menos conturbado.” Mais interessante seria poder usar o *savoir-faire* do feminino que encontramos na arte de alguns artistas: eis uma boa aposta, nem sempre colocada em primeiro plano, uma vez que aquilo que mais se privilegia na escola é a aprendizagem da funcionalidade, da pragmática, da gramática, das regras, em detrimento de outros componentes presentes no ato de escrever.

Não é possível dispensar o fato de que a escrita supõe que o sujeito se aliene ao código, porém a sua aprendizagem ultrapassa o aspecto funcional de assimilar regras para aplicá-las. Não é possível ter com a escrita uma relação como aquela que se trava com um fornecedor de serviços, ou seja, a de um sujeito que vai até determinada instituição (escola), pagando ou não pelo seu serviço, de maneira a poder dominar a técnica para, depois, tornar-se seu usuário.

Muitas escolas travam verdadeiras guerras de marketing, vendendo para o público o método mais eficiente. Não é assim que acontece, não é uma questão de “desenvolver” um modelo supostamente milagroso. Aliás, muito estrago já foi feito nesse sentido, pois percebo que, principalmente em nosso país, temos a tendência a adotar métodos sempre mais novos, como se a novidade fosse, necessariamente, garantia de “progresso”.

Dentro da visão tecnicista, a escola acaba por reproduzir uma maneira de “pensar a escrita” que não garante a reflexão, a criação e as manifestações expressivas.

Aliás, ela não garante, infelizmente, o mínimo daquilo que se esperaria. Hoje em dia, se compararmos com décadas atrás, o número de crianças que frequenta a escola é muito maior, mas o dado alarmante é que estar na escola ou ter passado vários anos nela não assegura que o sujeito vá conseguir produzir textos.

Se, por um lado, nosso mundo aumentou consideravelmente os recursos tecnológicos em relação à comunicação, por outro lado, convivemos com uma restrição linguística ainda mais perversa do que a evasão escolar.

Atualmente, o analfabetismo funcional está aí para mostrar que não basta decodificar códigos, há que saber interpretá-los, formular um juízo crítico acerca daquilo que está impresso e, além disso, conseguir escrever.

Certamente, a produção escrita é dos aspectos mais difíceis de ser trabalhado, tanto que, escrever é um tormento para grande parte das pessoas, mesmo as que chegam aos cursos de pós-graduação, ou seja, pessoas que já passaram vários anos tendo contato com a língua materna.

Machado (2007) comenta que, em sua pesquisa feita com orientadores de teses e dissertações, esses apontam a formulação de idéias por escrito como a maior dificuldade encontrada no trabalho de orientação. Sem dúvida, paira uma interrogação constante sobre as possíveis causas a provocar tantos impedimentos e entraves ao ato de escrever.

Colello (2007) constata, a partir de várias publicações que ela mesma produziu que, desde muito cedo, há uma enorme dificuldade de crianças e jovens em relação à produção escrita. Segundo ela, nesses textos, observa-se que...

[...] a prioridade da forma sobre o conteúdo, do objetivo sobre o pessoal, do racional sobre o poético, do funcional sobre o expressivo, do preestabelecido sobre o criativo, do determinado sobre o crítico, do descritivo sobre o dissertativo, do estático sobre o dinâmico, do real sobre a fantasia, do imediato sobre o permanente e do artificial sobre o autêntico. O resultado disso se faz sentir em produções escritas pouco criativas, insípidas, repletas de clichês, vazias de conteúdo ou de emoção, tais como as de seus colegas mais velhos que chegam às portas da universidade. (COLELLO, 2007, p. 43)

Para a autora, tal dificuldade é consequência, em grande medida, de concepções metodológicas e práticas de ensino que insistem nos padrões de correção e na priorização de determinadas formas de escrita (consideradas mais adequadas e legítimas), em detrimento do

uso da escrita como forma de expressão e “vontade de dizer”. A escrita, dentro do ideário racionalista e tecnicista, tornou-se apenas instrumento de transmissão de mensagem e veiculação de conhecimento, deixando de lado o fato de que ela também pode ser objeto de gozo e expressão informal.

Obviamente, a questão não é de desmerecer os textos informativos ou de abandonar o caráter comunicacional da escrita. A autora pontua com propriedade a desproporcionalidade entre a supervalorização dos textos informativos em oposição a outras formas textuais, como poemas, cartas, contos, produções humorísticas, manifestações pessoais de sentimentos, fantasias, emoções, opiniões e defesa de idéias.

Para ela, há uma forma de conceber o ser humano e o saber que permeia e condiciona o “como, o por quê, o para quê ou o para quem escrever.”.

Em um dos capítulos de seu livro, Colello (2007, p.39-51) faz uma comparação entre ocidente e oriente em relação à maneira como as duas culturas se relacionam com a educação e com a linguagem. Conclui a autora, dentre outros aspectos, que nossa cultura “marcada pelo modelo racionalista privilegia formas de saber objetivas, quantificadas, classificadas e precisas.” Isso significa que, em termos de linguagem, acabamos por priorizar a escrita inequívoca, “preto no branco”, ou seja, aquela que não dá margem a duplas interpretações. Os textos em que ocorre tal incidência ficam por conta das crianças em formação ou de poetas, literatos de fora do contexto produtivo e tecnicocientífico.

O homem oriental, sem a pretensão de dominar e enquadrar sua realidade (inclusive a realidade psíquica, eu diria) dentro da racionalidade das idéias (“preto no branco”), se permite “conviver com a magia, o incontornável, o imagético, o pluriforme, o poético, o encantamento e o afetivo.”, explica Colello (2007, p. 48).

Tal enfoque nos reporta ao interesse de Lacan pela escrita oriental. Lembremos que ele usou a caligrafia japonesa para pontuar que, nesse tipo de escrita, tanto ou mais relevante do que a mensagem é o resultado do traçado que traz a marca daquele que a produz. Trata-se de uma concepção de escrita que não dispensa o ato, o gesto, o gozo, o corpo e a relação do sujeito com os signos (ideogramas) que estão mais próximos da pintura.

Vimos no capítulo precedente, como a poesia de Mallarmé influenciou toda uma geração de poetas que, em suas investidas com as letras, exploraram o caráter visual e até corporal dos poemas, como os neoconcretistas evidenciaram.

Obviamente, essas experiências com a linguagem são sofisticadas, mas, como sublinhei anteriormente, devido ao caráter de *non-sense* e o forte impacto visual e tátil que elas possuem, tais experiências não estão longe do universo linguageiro do jovem hoje.

Falei dos raps, mas existem experiências em sala de aula que primam por explorar caminhos mais visuais, sonoros, corporais. Se os alunos são fabricantes de novas maneiras de expressar, o professor é hoje convocado a *bricolar* iscas, para que eles possam e queiram participar do jogo da linguagem do Outro. E iscas são sempre apostas contingentes que podem (ou não) abrir brechas diante da quase desistência de escrever assumida por alguns.

Há uma cena do filme *Entre os muros da escola*, em que o professor quer trabalhar “o diário” como forma de expressão e pede que os alunos escrevam algo sobre suas vidas. A relutância é geral. Provavelmente, como forma de motivar a classe para a tarefa, o professor introduziu o livro *O diário de Anne Frank*, que foi parcialmente lido em sala. Observemos um pouco mais a natureza da recusa dos alunos em relação à proposta da escrita de um diário:

Cena 7

- *O que eu tenho pra dizer? Minha vida não interessa a ninguém...*

- *Como não? interessa a mim! Eu quero ler o que vocês escrevem!* –
[retruca o professor.]

- *Ah! Mas é diferente, você é o professor e diz isso porque quer que a gente faça o texto.*

Como comenta Colello (2007, p. 177) em relação a um episódio relatado em seu livro em contexto praticamente idêntico à cena acima, fica evidente que “o que prevaleceu entre os alunos foi a idéia de que, enquanto não tiver algo tão grande para contar, é melhor ficar calado (ou deixar o papel em branco)”. Penso que alguns aspectos podem se descolar desse fato.

Sem dúvida, saber codificar e decodificar códigos, saber reproduzir oralmente um texto escrito e, até mesmo, entender o que está sendo lido não assegura que os sujeitos possam, queiram e se sintam capazes de escrever.

Há uma distância que, a princípio, não deveria ser tão abissal. Partimos do pressuposto, plausível, de que quanto mais se lê, mais o sujeito tem condições de escrever. Pensamos que, quando alguém lê, pode ficar capturado pelo texto de maneira a querer não fazer igual (tarefa impossível), mas com desejo de escrever.

Não podemos discordar desse enunciado, mas então, por que, muitas vezes, observamos exatamente o inverso? Por que, depois de muitos anos tendo aulas de língua portuguesa e de literatura, depois de fazer resumos e mais resumos de obras “consagradas”, o aluno “resiste” em se apossar e de apostar em sua própria escrita? Afinal, o que a denúncia dos alunos da cena acima assinala para aqueles que trabalham com ensino, em especial, da língua materna?

Muito se poderia dizer sobre os efeitos da subjetividade naquele que se põe a escrever, dos impedimentos internos, da angústia que a escrita promove, como a tese de Sartre (2007) tão bem trabalhou, mas nos distanciaríamos de nossa rota.

Tomando como foco a responsabilidade da escola de ajudar a promover o hiato entre leitura e escrita, lembremos a maneira como a escola, em geral, trabalha com a obra de autores que fazem parte da chamada “literatura universal”.

Segundo Aguiar (2010), o trabalho pedagógico sofre muita interferência daquilo que a crítica especializada desenvolve sobre a literatura. A função da crítica é construir modelos de análise de uma obra, de seu autor e de seu estilo, para antecipar ao leitor aquilo que está inserido no texto e suas possibilidades de leitura. Porém “suas possibilidades de acesso à experiência da escrita dos autores os quais analisa são bastante limitadas, uma vez que a formulação de modelos não corresponde às demandas do que está envolvido no gesto do escrever” (AGUIAR, 2010, p. 59). Realmente, dentro daquilo a que se propõe, a crítica responde tecnicamente acerca da estrutura e da organização do texto, mas não é seu propósito discutir sobre aquilo que é o “fazer autoral”.

Diríamos que, enquanto o discurso científico está do lado da lei do Pai, onde as convenções de linguagem se pretendem ordenadas, estáveis e com o mínimo de ruído subjetivo possível, a escrita literária assume seu papel subversivo e, ao se servir do Pai (linguagem), ousa ir além dele (faz *lituraterra*). Assim, somente para nos reportarmos ao nosso tema, enquanto a linguagem científica está do lado do Todo masculino, certo tipo de escrita literária, como frisamos várias vezes, está do lado do *não-todo* feminino.

Dessa forma, baseada nos parâmetros e pressupostos científicos, a crítica se pauta num rigor e numa lógica que estão longe de capturar os desvios, a pluralidade, o sabor e os excessos da linguagem literária. Esta linguagem provoca prazer e gozo ao usar a palavra bem posta ou a palavra que desacomoda e até assusta. Digamos que, na subversão que ela

promove, o princípio da realidade se afasta e o prazer do texto toma conta daquele que entra em contato com as letras dispostas no suporte.

Mas esse aspecto inexplicável da escrita literária é deixado de lado no contexto escolar, em prol de análises que seguem o modelo desenvolvido pela crítica especializada. Ao usar tal procedimento, a escola acaba por aprofundar o hiato entre o autor de textos consagrados e o aluno em formação.

Da sofisticação das análises às possibilidades dos alunos, não é de se espantar que seja criado um imaginário a respeito dos autores e de suas obras, as quais se distanciam enormemente daquilo que crianças e jovens se sentem autorizados a produzir. Assim, pautadas em modelos, as crianças se vêem diante de personagens que ocupam lugar de prestígio e poder, ou seja, quase deuses que estão muito distantes do seu repertório e das possibilidades que possuem de lidar com a linguagem (MACHADO, 2007).

Se, por um lado, as obras são trabalhadas para servirem de modelos de escrita, por outro, acabam criando uma barreira entre o mundo dos iluminados e a realidade discursiva dos alunos, criadores em potencial.

Obviamente, incorreríamos em grave equívoco ao desistir de trazer para dentro da escola obras de autores consagrados, uma vez que um dos papéis da educação é de transmitir o legado cultural da civilização. Além disso, os textos de qualidade devem ser usados não apenas para que o aluno possa apreender deles suas características, mas também, como convocatória para a criação de seus próprios textos. Assim, a maneira como as obras são trabalhadas pode fixar o sujeito em uma impotência diante do ato de escrever ou pode ajudá-lo a dar o passo além, ou seja, (im)pulsioná-lo a produzir algo que tenha uma pitada de sua singularidade.

Obviamente que, para promover esse passo, a postura do professor diante dos textos não pode ser asséptica. O desejo de ensinar é esse algo que perpassa o corpo, a voz, o olhar daquele que apresenta um tema para seus alunos. Certamente, o “entusiasmo” ficaria vazio sem o “conteúdo”.

Um professor que apresenta uma obra precisa contar com um bom conhecimento dessa, para saber contextualizá-la, propor questões intrigantes, de maneira a facilitar a aproximação e o envolvimento com o texto. Este trabalho supõe que o professor consiga transitar pelo saber, sempre *não-todo*, sem ficar protegido atrás das “cartilhas didáticas”.

Como podemos observar ao longo das considerações feitas até aqui, fomos introduzindo um tema que é caro a muitos pesquisadores em educação, qual seja, o do papel do modelo em educação.

O universo educacional está repleto de modelos a serem seguidos, como comenta Machado (2007, p. 182): “exemplos do bem fazer, do bem dizer, do bem viver, do bem escrever, do bem calcular, do bem ler, do bom comportamento.” Portanto, a escola parece ser pautada em modelos e normas a serem seguidos e, mais que isso, a serem copiados.

Nada diferente em relação à escrita. Falamos mais cima da tendência para usar o modelo importado da crítica especializada em literatura para trabalhar a escrita com os alunos, mas é fato que o modelo comparece muito antes, nas cartilhas, das quais o aluno deve copiar os exercícios, em seguida, nos livros didáticos, que “vendem” a idéia de que poderiam mostrar o caminho mais fácil para chegar ao resultado esperado: fórmulas, dicas, estratégias, receitas que longe de abrir caminho para a criação do próprio texto, parecem apenas “ensinar” como “trocar seis por meia dúzia.”

Não é de se estranhar que, em cursos de capacitação, os professores acabem por solicitar de forma direta ou indireta que lhes sejam oferecidas as famosas dicas. Eles escutam a cada palestra dentro de cursos de formação que “não existem receitas”, mas para além das reflexões que possam fazê-los fabricantes de suas práticas, eles insistem em demandar receitas. Ora, se eles chegaram a esse ponto é porque estão apenas reproduzindo o processo pelo qual também passaram – um processo quase exclusivamente pautado em modelos a seguir. A consequência evidente é a formação – ou a *formatação* – de sujeitos sem autonomia de pensamento, esperando sempre que alguém ou algo lhes mostre o melhor caminho a seguir.

Riolfi (2007, p. 39) comenta que, em várias de suas publicações, vem insistindo na idéia de que “formar alguém para ser professor de língua materna vai além de reproduzir o que fez a geração precedente”. Tal proposta significa “ensiná-lo a lidar, de forma diferenciada, com ‘dados’ oriundos de sua prática profissional, ou mesmo, com ‘dados’ colhidos das práticas de outros profissionais.”

Dentro desse pressuposto, afirma essa autora que a escrita possui um “processo central no processo de enfrentamento da reprodução”, de maneira que ela propõe que o professor *escreva sobre sua prática* visando à subversão dessa prática. Sua proposta indica que a escrita não é um recurso lateral, mas um lugar onde, ao escrever, o sujeito possa fazer uma passagem importante. A formação exige entrar em contato com o conhecimento daquilo

que a humanidade acumulou sobre determinado assunto. Porém, ao se pôr a escrever, seja sobre sua prática, seja sobre algo que lhe capturou, o sujeito se atreve a entrar num terreno que pode lhe propiciar “uma ruptura com os sentidos cristalizados”, deslocando-o “de sua posição inicial, abrindo caminho para o novo.” (RIOLFI, 2007, p. 40).

Sem dúvida, só se aprende a escrever, escrevendo, ou seja, enfrentando a difícil tarefa de encadear palavras, fazer-se entender, obedecer a uma lógica, ir e voltar, tropeçar nas palavras e com as palavras. E são os tropeços que nos desvelam aquilo que está para além do bem-dito. Além disso, escrever tem sabor. Mas, para degustar as letras, o sujeito que escreve precisa suportar, da boa maneira, a castração que a escrita supõe. Castração de nunca dizer tudo, de não dizer da melhor forma, de não conseguir capturar o incapturável da vivência.

Escrever é tarefa árdua por tudo isso e será tanto maior se o sujeito não abdicar da miragem idealizada e não se puser a praticar o impossível. A escola tem um papel importante neste contexto, uma vez que a maneira como introduz os textos da literatura universal e a forma como trabalha a escrita dos alunos são decisivas, para que eles se constituam em produtores, e não, somente reprodutores de modelos.

No filme *Pro dia nascer feliz*, há uma cena que se passa em uma escola da periferia da capital paulista e que mostra um bom momento em que os alunos, juntamente com a professora de língua portuguesa, trabalham para criar um *Fanzine*. Trata-se de um recurso que está sendo estimulado em muitos estabelecimentos: um grupo de alunos cria um pequeno magazine distribuído e divulgado na comunidade escolar ou no bairro. O tema é sugerido ou proposto e os textos e ilustrações podem ser recolhidos tanto de fontes externas como da produção textual e gráfica dos próprios alunos.

Vejamos a cena:

Cena 8

- *Senti meu mundo despedaçando-se, suicidando-se, gritando para ninguém ouvir, nadando em minhas próprias lágrimas, quando, futuramente, meu próprio eu não sentia mais!*

- *Imagem estranha!* [diz a professora ao ler esse pensamento-poema, provavelmente vindo de algum aluno que o deixou para ser apreciado pelo grupo responsável. Parece que a frase não teve eco entre os participantes. A câmera se desloca para o trabalho de bricolagem de frases, desenhos, imagens que vão sendo construídos por mãos anônimas numa folha de papel.].

- *Amar é crucificar-se em braços alheios.*

- *Essa pode ir para o editorial, não pode?* – [pergunta a professora.]

- *Dizem que sou doente, mas minha doença, nesta sociedade, não tem cura. Nem é doença, chamam amor pelo sexo que tenho. Eu não sou fraco, sou apenas reprimido por ser uma minoria que até Deus despreza. Quero apenas ter direitos como os outros, porque não sou doente, sou apenas diferente.*

- *O que você quis dizer?* – [pergunta a professora à aluna que leu esse pequeno texto que havia escrito].

- *Eu fiquei indignada porque a minha mãe... estava passando no jornal as meninas se beijando e ela falou: “Nossa, que nojo. Se fosse minha filha, saía de casa”. Aí eu peguei e escrevi, porque fiquei revoltada com isso.*

[A professora devolve a questão para o grupo:]

- *E aí, o que rola?*

- *Eu admito, eu tenho preconceito!* [diz uma das alunas].

- *Eu não tenho!* [diz outra].

- *Eu não acho estranho, eu acho da hora; a pessoa está aceitando ser feliz.*

- *Às vezes, eu fico com raiva de mim por ter esse tipo de sentimento!* [fala a menina que diz ter preconceito].

- *Mas é coisa que não vai.*

- *De onde vem esse preconceito?* [Alguém pergunta].

- *De tudo, eu passei mais de sete anos na igreja.*

- *Eu acho normal, diz um menino, não, não normal, é sempre meio estranho, vai que o cara goste de mim.* (risos e trejeitos esquivos)

Como podemos constatar, esse foi um momento em que não somente houve circulação de textos e pesquisa, mas também, oportunidade para que, pela via da escrita produzida pela aluna, o tema da sexualidade, do preconceito e da diversidade de opiniões pudesse ser posto em palavras e discutido em grupo.

A adolescência, como já exposto no item anterior, é um momento particularmente difícil: o sujeito deve separar-se da autoridade parental, quando existe, além disso, ele é parasitado pelas pulsões sexuais, das quais ele pode ter vergonha.

Vemos aí a função que teve a escrita para a menina que encontrou uma via de expressão que não a mera contestação agressiva, os gestos deslocados ou as “provocações linguageiras”, para usar o termo de Lacadée (2007).

A mesma função foi possível observar em outra aluna entrevistada:

Cena 9

- Antes, eu chegava da escola e ficava deitada o dia inteiro, só tomava banho, cama e dormia. (...) morrer seria mais fácil para mim, mas como disse a professora Celsa, se eu morrer eu vou sentir a dor eternamente (...) não dá mais pra morrer. Se alguém dissesse pra mim qualquer coisa que me magoasse eu xingava todo mundo, não sabia como me expressar. Depois que entrei no Fanzine tudo melhorou.

[No meio de uma pilha de papéis soltos, a jovem escolhe um texto de sua autoria e lê:]

- Simplesmente, sinto que as idéias dilaceram minha súbita nóia, como se as letras formassem minha sentença. Pense e apenas pense: sou mais do que isso, sou a cômica agonia que dilata, dilata. O mundo não é o bastante para mim, tudo é apenas o pouco, o nada. Fico apenas em silêncio, dizendo com ele tudo e com as palavras nada.

[Dizer o indizível do silêncio, eis o tormento e a saída que a menina oferece com o seu texto.]

- Soube que havia pessoas que choravam com os poemas e ficava pensando: será que eu posso fazer alguém chorar com o que eu escrevo? Para mim, é tão besta o que escrevo, aí alguém chorar é o maior... não sei!

Aqui, se destaca outro aspecto presente na adolescência, ou seja, a depressão que pode levar à passagem ao ato suicida. Vemos também o papel da professora que, numa transferência estabelecida, não só disse a palavra que a enganchou na responsabilidade para com a própria vida, mas também a apresentou um novo lugar para depositar suas inquietações. Ao escrever, a jovem começou a ensaiar a possibilidade de encontrar uma tradução possível para seu sofrimento. Passando de uma palavra a outra, ela abandonou uma possível passagem ao ato. A escola teve, pois, papel importante para ela, pois lá encontrou um espaço para *bem-dizer* aquilo que se apresentava apenas como uma mancha negra no seu ser adolescente.

Ao passar os olhos pelas páginas precedentes, percebo que toquei em vários aspectos que dizem respeito à relação da escola com a escrita. Mas em que medida os pontos levantados até aqui tem a ver com a sexuação?

5.2.1 Ressonâncias... feminino, masculino

De certa forma, a resposta à pergunta feita acima foi sendo construída ao longo do capítulo. Porém, para melhor esclarecimento, faço um rápido alinhavo a partir do quadro abaixo, que tem como base a parte de cima da tábua da sexuação (LACAN, 1972-1973), trabalhada no terceiro Capítulo desta tese (item 3.1).

Homem		Mulher	
$\exists x \overline{\Phi x}$	$\forall x \Phi x$	$\overline{\exists x \overline{\Phi x}}$	$\overline{\forall x \Phi x}$
Pai da exceção	Simbólico: Todo	A mulher não existe: pluralidade singularidade	não-todo: indecidível imprevisibilidade

Do lado Homem, temos:

$\exists x \overline{\Phi x}$ - Existe um homem para quem não há função fálica. Nessa formulação, como vimos anteriormente, está representado o Pai de *Totem e tabu*, ou seja, a *exceção* necessária que funda a lei dos homens.

$\forall x \Phi x$ - Para todo homem, há função fálica. A partir da exceção do Pai, torna-se possível que todos aqueles que estão submetidos à regulação fálica possam ser incluídos na *ordem simbólica*. Destaca-se nessa proposição o *Todo*, o conjunto limitado e circunscrito por tal regulação.

Do lado Mulher, temos:

$\overline{\exists x \overline{\Phi x}}$ - Não existe uma mulher para quem não haja função fálica. Para existir um conjunto, é preciso haver o Um da exceção e, como isso não existe no caso da mulher, não é

possível fazer um grupo fechado, há que se tomá-la uma a uma. Daí o feminino estar relacionado ao *plural*, ao que faz série, mas também, à *singularidade*.

$\overline{\forall x} \Phi x$ – Para *não-toda* mulher, há função fálica. O *não-todo* da mulher traduz uma vacilação *indecidível* entre a limitação imposta pela lei fálica e algo não é regulamentado por nada e significa que, não estando inserido no *Todo* universalizante de maneira permanente, fica aberta a brecha para a *imprevisibilidade*.

Numa visão panorâmica do quadro, podemos dizer que o lado “Homem” está relacionado com a ordem simbólica instalada a partir da lei paterna. Tal posição é condizente com um mundo em que o excesso pulsional é regulado pela função paterna, um mundo “Pai-orientado”, como sugere Forbes (2003).

Dentro desse ideário, a escola, juntamente com a família e as instituições do Estado, teria a tarefa de limitar o extravasamento do gozo e apresentar balizas, para os sujeitos se ancorarem a partir delas.

Em relação à escrita propriamente dita, essa posição pode remeter a dois caminhos contraditórios:

1. A submissão: a ordem simbólica indica a submissão ao código da linguagem, de onde a escrita é tributária. Isto significa que, do ponto de vista subjetivo, adquirir a linguagem supõe a castração do gozo particular (*lalangue*), para entrar no código compartilhado pela comunidade.

Trata-se de uma violência necessária, própria à Educação, como destaca Kupfer (2000) e, nesse sentido, estruturante, porque funda a entrada do simbólico sobre o corpo. Tal apontamento significa que, para se tornar humano, há que se empreenderem ações exercidas pelo adulto sobre a criança, uma “forçagem”, como comenta a autora, que, por isso, adquire o estatuto de violenta.

Assim, desde o início, a educação tem o “caráter de submeter o corpo da criança a uma ordem, a uma regulação, a um ritmo, a uma interpretação que nada tem de natural, embora tampouco sejam arbitrários.” (KUPFER, 2000, p. 140). Não é arbitrário porque transcende o capricho de quem a apresenta. Ela deve estar a serviço de uma Lei simbólica – aquela que leva o sujeito a abandonar as sensações imediatas para adquirir um código compartilhado pelas demais pessoas de sua cultura.

Em *Nascimento e renascimento da escrita* (1996), Gérard Pommier trata as questões relativas à origem da escrita numa perspectiva psicanalítica. Para ele, a aquisição da escrita pela criança repete a gênese da escrita produzida pela humanidade ao longo dos séculos e é o advento do recalçamento que promove a possibilidade de acesso à escrita.

Tal recalçamento que, no plano do sujeito, vem inaugurar o universo simbólico por meio da metáfora paterna, seria localizado na história da humanidade graças ao aparecimento do monoteísmo.

Desse modo, a *lei do pai* é condição para o aparecimento da escrita, assinalando a passagem de uma expressão gráfica ligada à imagem (relacionada com o gozo materno), para as letras do alfabeto que funcionam a partir de sua sonoridade, e não, pela imagem.

Para o autor, se uma criança não escreve, tal fato se deve a problemas na operação de recalque, de maneira que a relação que ela possui com a representação figurativa e o valor psíquico que ela tem impedem o acesso à escrita. Portanto, sem querer entrar nos meandros da tese apresentada por Pommier, observa-se a ligação entre submissão à *lei do pai* e o advento da escrita alfabética.

Por outro lado, a produção de textos escritos supõe que o sujeito escreva dentro de certas normas. Temos aí, portanto, duas operações diferentes, posto que a primeira é estrutural – submissão à lei – e a segunda é submissão às regras e, portanto, ligada à aprendizagem de convenções. Obviamente, a segunda fica inviável sem a operação da primeira.

O problema reside no fato de que a aprendizagem das regras acabou sendo o foco prioritário daquilo que se passa no campo pedagógico. E, da regra ao modelo, a linha é tênue, de maneira que observamos uma confusão de propósitos, à medida que se prioriza uma prática baseada no modelo idealizado, ao invés de se sustentar na ética da lei, que, como sabemos, abre brecha para o desejo.

Assim, para irmos ao centro de nosso interesse, o bom texto acaba funcionando como uma imagem pronta e engessada da *escrita ideal* a ser mantida e, pior que isso, a ser copiada.

Obviamente, diante da não correspondência a esse padrão, pode-se escorregar facilmente para a recusa e para o bloqueio em escrever. Além disso, a consequência nefasta de uma prática educativa, na qual a adesão ao modelo se torna prioritária, é o fato de que ela não deixa margem para que a singularidade do sujeito tenha lugar.

2. A recusa: do lado oposto, ao renegar completamente as leis do código ditado pela baliza do Pai (Nome do Pai), caímos no pior, ou seja, a recusa em se submeter ao código da cultura, faz do sujeito um ser fora da linguagem, fora da civilização e completamente exposto aos excessos pulsionais que não teriam uma amarração possível. Assim, o corpo, o gozo e a pulsão estariam à deriva. No limite, sabemos que é o terreno da psicose, onde a escrita possui particularidades (inexistência de escrita, ecografia ou escrita insipiente).

Por outro lado, a própria escrita é também usada na prática institucional com psicóticos, com intuito de fabricação de pontes (mesmo que provisórias) com o Outro, como atesta o trabalho de Lacet (2004), que fez uma dissertação a partir da sua experiência com “grupo de literatura” em pacientes psicóticos. Dentro da mesma linha, Fragelli (2002) aposta que o trabalho de aquisição da escrita alfabética em crianças psicóticas possa ter efeitos sobre a constituição do sujeito.

De maneira menos radical, mas nem por isso menos impactante, diríamos que o pior também comparece na escrita produzida na escola. Como vimos, na contemporaneidade, os sujeitos estão diante de uma falência de regulação paterna e expostos a um *desbussolamento* (FORBES, 2003) que os faz, em muitos casos, se ligarem a grupos que se, por um lado, lhes dão um certo lugar (gueto), por outro, os afastam do laço social de maneira radical.

Tal fato, como discutimos no item precedente, pode levar à recusa em escrever ou a uma *escrita do pior* como observamos em textos, nos quais a provocação languageira, o insulto e a precária submissão ao código linguístico comparecem, não como subversão artística, mas como ataque e/ou manifestação de displicência com tudo que venha do Outro.

Tal observação é importante de ser feita, pois, falamos várias vezes acerca da escrita literária e da possibilidade de libertação que ela propicia, porém isso não significa cairmos num *espotaneísmo oba-oba*. A desconstrução só pode ser realizada a partir de algo que foi construído, portanto não é possível desaprender sem nunca ter aprendido.

Obviamente, entre a submissão ao modelo, que torna os sujeitos cativos e dependentes, e a recusa cínica e injuriosa dos códigos da cultura, há todo um campo de manobras que, como vimos em páginas anteriores, pode e deve ser praticado pelos educadores em um mundo excessivo e plural como o que estamos vivendo em nossa contemporaneidade.

Diante desse panorama, Lacan não se mostrou indiferente. Em primeiro lugar, ele atualizou o uso da metáfora paterna, pluralizando o *Nome do Pai*, ou seja, evidenciando que

há diferentes conectores, diferentes ancoragens, aos quais, o sujeito pode lançar mão e/ou fabricar para se sustentar.

Paralelamente, ao construir a tábua da sexuação do lado feminino, Lacan inovou a lógica pautada no Pai edípico, apresentando uma posição mais condizente com a nossa época. Na verdade, o feminino e a contemporaneidade possuem a mesma questão comum: o que fazer diante do excesso que não é modulado por um universal que sirva de medida?

Lembremos que, por não ter a exceção, essa posição se abre para a pluralidade, para a possibilidade de encontrar caminhos diversos. Obviamente, não é uma posição fácil, pois, ao estar sem um modelo único a seguir, o sujeito fica muito mais exposto à angústia do desamparo, porém é exatamente aí que o melhor ou o pior pode comparecer.

Em relação à escrita que acontece dentro da escola, o pior recai, exatamente, naquele ponto discutido logo acima, no qual o sujeito agregado (ou não) a guetos nega-se a usar e a aprender a linguagem praticada por outra comunidade que não seja a sua.

Como vimos, de nada adianta uma postura de imposição de autoridade: é preciso trabalhar não contra o universo linguístico dos alunos, mas sim, sentar-se ao lado, para cavar um lugar e uma possibilidade de eles se abrirem para outros discursos.

Em seu livro, Lacadée (2007) traz a experiência bem sucedida de uma professora que dá aula no subúrbio de Paris para jovens de diferentes origens étnicas.

Cécile Ladjali comenta a experiência que seus alunos tiveram, ao adaptarem um romance de Balzac para ser encenado em grande estilo, ou seja, a partir de um trabalho profissional com um diretor teatral: “Precisa ver como eles ficaram orgulhosos de vencerem seus pudores”. Sobre a confecção escrita da adaptação, assim ela explica: “Os primeiros rascunhos dos meus alunos, quando eles escrevem, não são bons. É preciso que os professores estejam lá. Que os livros estejam lá, para nutri-los. A arte, a criação e o teatro dão às crianças a possibilidade de saírem de seus guetos sociais, de seus guetos linguísticos.” (LACADÉE, 2007, p. 106, tradução minha).

Como podemos constatar, essa professora faz de sua prática um laboratório que envolve várias manifestações. Assim como vimos com a professora comentada no item anterior, Cécile está aberta àquilo que seus alunos produzem, trabalhando a partir dessas produções, e não, em cima de modelos a serem copiados.

Os livros e as referências estão lá, mas eles servem como alimento que deve ser antropofagicamente digerido. Isso significa uma apropriação do saber contido nos livros. Além disso, ao publicar aquilo que é escrito pelos alunos, ela promove a responsabilização pela produção. Diferente da postura que se pauta em modelo, a responsabilização supõe que o sujeito que se põe a escrever assuma aquilo que é seu, ou seja, a parte de sua singularidade posta no mundo.

Esse aspecto nos remete também ao *não-todo* da posição feminina, uma vez que, para assumir aquilo que se produz, é preciso estar com um pé na convenção e outro pé na subversão, num *indecidível* que, por mais perturbador que seja, pode ser interessante, se bem utilizado.

Com isso quero dizer que, embora seja uma posição de desequilíbrio, sabemos que é exatamente quando saímos da zona de conforto que uma brecha é aberta para a criação. Essa não é possível de acontecer sem que o sujeito ponha uma pitada daquilo que é seu e, dessa maneira, adicione algo diferente (daí a subversão) naquilo que já foi dito, feito, falado ou escrito.

Aqui, observamos a tensão entre servir-se da tradição, mas com a coragem de dar o passo além, assumindo a solidão de seus próprios passos ou, no caso, de suas próprias letras. A maneira como o professor conduz sua prática é fundamental para ajudar o aluno não só a criar, mas também, a sustentar aquilo que produz.

Para isso, a escola precisa se reinventar, ela precisa construir o novo a partir de novas alianças. O feminino, encarado como posição, não é uma solução a mais, muito pelo contrário, ele não comporta a generalização. É a solução da singularidade, do um a um.

De qualquer forma, temos diante de nós uma página aberta que convoca a uma escrita contingente a partir do real que se impõe a todos aqueles que trabalham em Educação.

Momento de concluir

Cheguei ao fim. O que falar nestas últimas linhas? Estranha experiência de ficar meses diante da tela do computador, tentando alinhavar pensamentos.

Senti calafrios, sonhei sonhos teóricos em linguagem pictórica. Deixei de fazer várias coisas porque precisava escrever, precisava ler, precisava pensar. E, quando encontrava alguém, só conseguia falar sobre minhas questões, meus embaraços com aquilo a que tentava dar corpo.

Investimento louco... não é o que dizem? E, no entanto, aqui estou eu, dizendo adeus à viagem.

Olho para trás e vejo as pegadas feitas, algumas delas, a passos arrastados, pesados e sofridos, mas também, vejo caminhos abertos, trilhas descobertas, temores enfrentados.

Adeus letrinhas, não vai ser fácil acordar pela manhã e não mais encontrar vocês aqui. Eu sei, eu sei, outras viagens virão. Tenho outros planos de vôo. Mas essa viagem acaba aqui. Como tudo na vida, colocar um ponto final não é fácil, mas é necessário, para que se possa retroagir e descobrir o que ficou. O que ficou?

Ainda não sei ao certo, mas vou tentar retomar, em poucas linhas, o caminho percorrido.

A intenção de trazer meu *diário de borda*, bordeando este momento de concluir, não foi outra senão de marcar minha despedida de uma tese que abriu espaço para uma linguagem diferente daquela praticada pelo discurso acadêmico.

Olhando para trás, percebo que criar este espaço foi importante, não apenas para ilustrar o meu tema, mas também, em muitos momentos, ele se constituiu na via que me possibilitou continuar escrevendo.

Comentei o quanto a escrita pode servir de baliza, mas igualmente, de tormenta para aquele que se põe a traçar letras. Foi movida por essa inquietação em relação ao enigma da escrita que ousei fazer uma torção nos conceitos, nos quais, graças aos avanços teóricos de Lacan, recuperei o ponto em que se tornou viável pensar a respeito da escrita psíquica carregando letras que acomodam o gozo.

E, como o feminino também é o representante de um furo no campo do Outro de onde um excesso de gozo vaza, propus a possibilidade de se pensar um *feminino na escrita*, via *lalangue*, a língua de gozo.

Quero deixar claro que essa torção não visa propor uma escrita do feminino, mas exatamente o contrário. Como a mulher não possui inscrição no psíquico e seu gozo aponta para o real, creio poder dizer que, nesse aspecto, o feminino e *lalangue* (base do inconsciente) se encontram.

Obviamente, trilhei um caminho teórico, mas, ao passar *möbianamente* para a escrita visível, foi possível trabalhar com textos de literatura ou de *lituraterra*. Tais textos são interessantes dentro dos propósitos desta tese, porque eles escancaram letras que, compostas ou decompostas, não suscitam entendimento, mas, graças ao seu *non-sense*, provocam ressonâncias corporais. Vemos aí *lalangue* fazer presença.

Entretanto todo este percurso teórico só foi possível porque me vi leitora, me vi escrevendo textos e me vi diante de mim mesma e diante de alunos vivendo relações difíceis com a escrita.

Assim, procurei trazer os aportes daquilo que “não tem nome nem nunca terá” também para o campo educativo e para o terreno da escrita praticada na escola. Espero ter podido contribuir, mesmo que tangencialmente, para a discussão desse “eterno enigma” que é a bricolagem com as letras, de maneira que, na fabricação de textos, o componente de gozo que elas contêm não seja desprezado.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Eliane Aparecida de. *Escrita, autoria e ensino: Um diálogo necessário para pensar a constituição do sujeito-autor no contexto escolar*. Tese de Doutorado. Faculdade de Educação da USP, São Paulo, 2010.

ALENCAR, Ana; MORAES, Ana Lucia. Oulipo e a pesquisa sobre literatura potencial. In: *Revista Confraria – Arte e literatura*. Disponível em: <http://www.confrariadovento.com/revista/numero5/ensaio04.htm> . Acesso em 5/10/2010

ALLOUCH, Jean. *Letra a letra*. Transcrever, traduzir, transliterar. Rio de Janeiro: Campo Mnêmico, 1995.

ANDRÉ, Serge. *O que quer uma mulher?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

ARIÉS, Philippe. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: LTC, 2006.

BALMA, Mirta. Los matemas y la letra. In: *El Caldero*, Revista Psicoanalítica. La escritura y La mujer, n. 1. Buenos Aires: Dic-mayo, 1992.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

_____. *O grão da voz*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. O rumor da língua. In: BARTHES, R. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. Da leitura. In: BARTHES, R. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. Escritores, intelectuais, professores. In: BARTHES, R. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004c.

_____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2007.

BARTHES, Roland. Zazie e a literatura (posfácio). In: QUENEAU, R. *Zazie no metrô*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BÉGAUDEAU, François. *Entre os muros da escola*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BIRMAN, Joel. *Gramáticas do erotismo: A feminilidade e as suas formas de subjetivação em psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

BRODSKY, Graciela. A escolha do sexo. In: *Clique*. Revista dos Institutos Brasileiros de Psicanálise do Campo Freudiano. O sexo e seus furos. N. 2. agosto, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. Edgar Allan Poe: Estudo crítico. In: *Allan Poe: Poesia e prosa*. Coleção Universidade de Bolso. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literatura e Psicanálise*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1996.

BROUSSE, Marie Hélène. As interpretações lacanianas do complexo de Édipo. In: *Arquivos da Biblioteca*, n.1. novembro de 1997.

_____. Los nombres, el padre, el sintoma. In: *Posición sexual y fin de análisis*. Buenos Aires (Argentina): Editorial Tres Haches, 2003.

CAMPOS, Haroldo de (org.). *Ideograma: Lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Cultrix/Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

_____. *O afreudisiaco Lacan na galáxia de la língua* (Freud, Lacan e a escritura). Salvador (BA): Fundação Casa Jorge Amado, 1990.

CARVALHO, Fátima Araújo de. *O mal-estar docente: Das chamas devastadoras (burnout) às flamas da esperança (resiliência)*. São Paulo. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2003.

CARVALHO, Marília. Relações de gênero: Natureza e história. In: *Dominação, ocultamento e resistência: Desvelamento das relações de raça, classe e gênero no Brasil*. DCE livre da USP, 23 a 27 de setembro de 2002.

CASTELLO BRANCO, Lucia. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.

CASTELLO BRANCO, Lucia. Para além do sexo na escrita. In: VIANA, Lucia Helena (org.) *Mulher e literatura*. Anais do IV Seminário Nacional. Niterói, 26 a 28 de agosto de 1991-1992.

_____. Feminino feminino: Clarice com Cixous. In: CASTELLO BRANCO, Lúcia; BRANDÃO, Ruth Silviano (orgs.). *Literaterras: As bordas do corpo literário*. São Paulo: Annablume, 1995.

_____. O amor é cego. In: CASTELLO BRANCO, Lúcia; BRANDÃO, Ruth Silviano (orgs.). *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004a.

_____. A (im)possibilidade da escrita feminina. In: CASTELLO BRANCO, Lúcia; BRANDÃO, Ruth Silviano (orgs.). *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004b.

CASTRO, Marcelo da Matta de. A escritura de Michel Leiris como uma interrogação sobre as formulações da letra em Jacques Lacan: Escrita e lalíngua. In: *Reverso*. Vol. 29, n. 54, setembro de 2007.

CESAR, Ana Cristina. Depoimento de Ana Cristina César no curso “Literatura de mulheres no Brasil” (1983). In: FREITAS FILHO, Armando (org.). *Escritos no Rio*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora da UFRJ/Brasiliense, 1993a.

_____. Excesso Inquietante (1982, Jornal *Leia livros*). In: FREITAS FILHO, Armando (org.). *Escritos no Rio*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora da UFRJ/Brasiliense, 1993b.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. 13ª edição. São Paulo: Ática, 2003.

CIXOUS, Hélène; CLEMENT, Catherine. *La jeune née*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1975.

COLELLO, Silvia Maria Gasparian. *A escola que (não) ensina a escrever*. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

CORDIÉ, Anny. *Malaise chez l'enseignant*. Paris: Seuil, 1993.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

DIDIER, Béatrice. *L'écriture-femme*. 3ª ed. Paris: PUF, 1999.

DINIZ, Margareth. De que sofrem as mulheres-professoras? In: LOPES, Eliane Marta (org.) *A psicanálise escuta a Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

ESTEVE, José Manuel. *O mal-estar docente: A sala de aula e a saúde dos professores*. Bauru (SP): EDUSC, 1999.

FARIA, Álvaro Alves de. *Palavra de mulher*. São Paulo: Editora Senac/ São Paulo, 2003.

FORBES, Jorge. A mulher e o analista, fora da civilização. In: FORBES, J. (org.) *Psicanálise, problemas ao feminino*. Campinas (SP): Papyrus, 1996.

_____. *Você quer o que deseja?* São Paulo: Editora Best Seller, 2003.

FRAGELLI, Ilana Zagury. *A relação entre escrita alfabética e escrita inconsciente: Um instrumento de trabalho na alfabetização de crianças psicóticas*. São Paulo. Dissertação de mestrado. Instituto de Psicologia da USP, 2002.

FREUD, Sigmund. *Projeto para uma Psicologia Científica* (1895). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (ESBOPCSF) Vol. I. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____. *Carta 52*. (1896). ESBOPCSF Vol. I. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____. *A interpretação dos sonhos* (1900). ESBOPCSF. Vol. IV e V. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905). ESBOPCSF. Vol. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____. *Os chistes e sua relação com o inconsciente* (1905). ESBOPCSF. Vol. VIII. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____. *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen* (1907). ESBOPCSF. Vol. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____. *Moral sexual “civilizada” e doença nervosa moderna* (1908). ESBOPCSF. Vol. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

FREUD, Sigmund. *Teorias sexuais infantis* (1908). ESBOPCSF. Vol. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____. *Sobre a tendência universal à depreciação na esfera do amor*. Contribuições à psicologia do amor II (1912). ESBOPCSF. Vol. X. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____. *Totem e tabu* (1913). ESBOPCSF. Vol. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____. *O interesse científico da Psicanálise* (1913). ESBOPCSF. Vol. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____. *O inconsciente* (1915). ESBOPCSF. Apêndice C, Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____. *Uma criança é espancada* (1919). ESBOPCSF. Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____. *Além do princípio do prazer* (1920). ESBOPCSF. Vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____. *Psicologia de grupo e análise do eu* (1921). ESBOPCSF. Vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____. *Organização genital infantil* (1923). ESBOPCSF. Vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____. *Dissolução do Complexo de Édipo* (1924). In: ESBOPCSF. Vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____. *O problema econômico do masoquismo* (1924). In: ESBOPCSF. Vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____. *Uma nota sobre o bloco mágico* (1925). ESBOPCSF. Vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____. *Algumas consequências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos* (1925). ESBOPCSF. Vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

FREUD, Sigmund. *Mal-estar na civilização* (1930). ESBOPCSF. Vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____. *Sexualidade feminina* (1931). ESBOPCSF. Vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____. *A feminilidade*. Novas conferências introdutórias sobre Psicanálise (1933). Conferência XXXIII. ESBOPCSF. Vol. XXII. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____. *Explicações, aplicações e orientações* (1933). Conferência XXXIV. ESBOPCSF. Vol. XXII. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____. *Análise terminável e interminável* (1937). ESBOPCSF. Vol. XXIII. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____. *Esboço de Psicanálise* (1938). ESBOPCSF. Vol. XXIII. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

GARCIA, Célio. Escrita. In: *Almanaque de Psicanálise e Saúde Mental*. Instituto de Psicanálise e Saúde Mental de Minas Gerais. Ano 5. N. 8. Novembro de 2002.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Introdução à metapsicologia freudiana*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

_____. *Introdução à metapsicologia freudiana*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

GRANT, Walkiria Helena. O enigma do desejo feminino. In: *Revista Língua Portuguesa*. Edição especial: Psicanálise e Linguagem, 2009.

GOTLIB, Nádya Battella. *Clarice, uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

GULLAR, Ferreira. *Toda poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

HARARI, Roberto. *Como se chama James Joyce?* Salvador (BA): Ágalma; Rio de Janeiro: Campo Matemático, 2002.

KON, Noemi Moritz Kon. *A viagem*. Da literatura à Psicanálise. São Paulo: Companhia da Letras, 2003.

KUPFER, Maria Cristina. *Educação para o futuro*. Psicanálise e Educação. São Paulo: Escuta, 2000.

LACADÉE, Philippe. *L'éveil et l'exil*. Nantes (França): Éditions Cécile Defaut, 2007.

_____. A modernidade irônica e a cidade de Deus. In: *Curinga*. Belo Horizonte: Escola Brasileira de Psicanálise, seção Minas, n. 23, novembro de 2006.

LACAN, Jacques. O estágio do espelho como fundador da formação do eu (1949) In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

_____. O Seminário. Livro 1. *Os escritos técnicos de Freud* (1953-1954). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1996.

_____. O Seminário sobre *A carta roubada* (1955). In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

_____. *A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud* (1957). In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

_____. O Seminário. Livro 4. *A relação de Objeto* (1956-1957). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

_____. A significação do falo (1958) In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

_____. O Seminário. Livro 7. *A ética da Psicanálise* (1959-1960). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

_____. Diretrizes para um congresso sobre a sexualidade feminina (1960). In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

_____. Seminário 9. *A identificação* (1961-1962). Cópia pirata para uso interno da Biblioteca da EBP-SP.

_____. O Seminário. Livro 11. *Os quatro conceitos fundamentais da Psicanálise* (1964). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

_____. Homenagem a Marguerite Duras pelo *Arrebatamento de Lol V. Stein* (1965). In: *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

LACAN, Jacques. O Seminário. Livro 17. *O avesso da Psicanálise* (1969-1970). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.

_____. Radiofonia (1970). In: *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

_____. O Seminário. Livro 18. *De um discurso que não fosse semblante* (1971). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

_____. *Lituraterra* (1971). In: *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

_____. O aturdido (1972). In: *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

_____. O Seminário. Livro 20. *Mais, ainda* (1972-1973). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

_____. Televisão (1973). In: *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

_____. O Seminário. Livro 23. *O sinthoma* (1975-1976). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

_____. Prefácio à edição inglesa do Seminário 11(1976). In: *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

LACET, Cristine Costa. *A escrita na clínica das psicoses*. São Paulo. Dissertação de mestrado. Instituto de Psicologia da USP. São Paulo, 2004.

LAQUEUR, Thomas. *Inventando o sexo: Corpo e gênero dos gregos a Freud*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LAIA, Sérgio. *Os escritos fora de si. Joyce, Lacan e a Loucura*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

LAURENT, Eric. Alienação e separação I. In: FELDSTEIN, F.; FINK, B.; JAANUS, M. (orgs). *Para ler o Seminário 11 de Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

_____. *Posiciones femininas del ser*. Buenos Aires: Editorial Tres Haches, 1999.

LAURENT, Eric. El camino del psicoanalista. In: MILLER, Jacques-Alain. *La experiência de lo real en la cura psicoanalítica*. Buenos Aires: Paidós, 2003.

_____. Como recompor os *Nomes-do-Pai*? In: *Curinga*. Belo Horizonte. Escola Brasileira de Psicanálise, n. 20, p. 17-26, novembro, 2004.

LEITE, Márcio Peter de Souza. *Teoria dos gozos* (2001). Disponível em: <http://www.educacaoonline.pro.br>. Acesso em 30 de agosto de 2004.

_____. *Os diferentes sentidos do termo letra em Lacan* (1998). Disponível em: <http://www.marciopeter.com.br>. Acesso em 10 de novembro de 2009.

_____. *A sexualidade revisitada por Lacan: Novos fundamentos da Psicanálise*. Apostila do curso do mesmo nome, 2003.

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

_____. A quinta história. In: LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Água viva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

LIPOVETSKY, Gilles. *A terceira mulher: Permanência e revolução do feminino*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Metamorfoses da cultura liberal: Ética, mídia, empresa*. Porto Alegre: Sulina, 2004.

MACHADO, Ana Maria Netto. *Presença e implicações da noção de escrita na obra de Jacques Lacan*. Ijuí (RS): Ed. Unijuí, 2000.

_____. Do modelo ao estilo: Possibilidades de autoria em contextos acadêmico-científicos. In: CALIL, Eduardo (org.). *Trilhas da escrita: Autoria, leitura e ensino*. São Paulo: Cortez, 2007.

MAIA, Ana Martha Wilson. *As máscaras d'Á/Mulher*. Rio de Janeiro: Marca d'água, 1999.

MAIA, Elisa Arreguy. Escritura: na travessia da escrita. In: CASTELLO BRANCO, Lúcia; BRANDÃO, Ruth Silviano (orgs.). *A força da letra: Estilo, escrita, representação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

MANDIL, Ram. *Os efeitos da letra – Lacan leitor de Joyce*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Contra Capa Livraria/ Faculdade de Letras da UFMG, 2003.

MEIRELES, Cecília. *Flor de poemas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1972.

MRECH, Leny Magalhães. *Psicanálise e Educação*. Novos operadores de leitura. São Paulo: Pioneira, 1999.

_____. *O mercado de saber, o real da educação e dos educadores e a escola como possibilidade*. São Paulo. Tese de livre-docência. Faculdade de Educação da USP. São Paulo, 2001.

_____. Introdução. Mas, afinal o que é educar? In: MERCH, Leny Magalhães. *O impacto da Psicanálise na Educação*. São Paulo: Evercamp, 2005.

MILLER, Jacques-Alain. Remarques et Questions. In: *Lacan et la chose japonaise*. Paris: Navarin, 1988.

_____. *A lógica na direção da cura*. IV Encontro Brasileiro do Campo Freudiano, setembro de 1993. Belo Horizonte: Publicado pela Seção Minas Gerais da EBP, 1995.

_____. *De mujeres y semblantes II*. Buenos Aires: A.B.R.N., 1994.

_____. O escrito na palavra. In: *Opção Lacaniana*, São Paulo, n. 16, agosto de 1996a.

_____. El monólogo de l'apparole. In: *El lenguaje, aparato del goce*. Conferencias en Nueva York y Cursos en Paris. Buenos Aires: Colección Diva, 1996b.

_____. Teoria d'alíngua (rudimento). In: *Matemas I*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996c.

_____. Contextos e conceitos. In: FELDESTEIN, R.; FINK, B.; JAANUS, M. (orgs.) *Paralel o Seminário 11 de Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1997.

_____. A criança entre a mulher e a mãe. In. *Opção Lacaniana*. Revista Brasileira Internacional de Psicanálise. N. 2, Abril de 1998(a).

MILLER, Jacques-Alain. *O osso de uma análise*. Número especial da Revista *Agente*. Transcrição do seminário proferido no VIII Encontro Brasileiro do Campo Freudiano e II Congresso da EBP. Salvador (BA): Cartograft, Gráfica e Editora, 1998(b).

_____. Lacan avec Joyce. In: *La Cause Freudienne. Revue de Psychanalyse: Nouveaux symptômes*. Paris, n. 38, p. 7-20, fevereiro de 1998(c).

_____. Os seis paradigmas do gozo. In: *Opção Lacaniana*. São Paulo n. 26/27, abril de 2000a.

_____. A teoria do parceiro In: Escola Brasileira de Psicanálise. *Os circuitos do desejo na vida e na análise*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2000b.

_____. *De la naturaleza de los semblantes*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

_____. De mujeres y semblantes. In: MILLER, Jacques-Alain. *De la naturaleza de los semblantes*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

_____. O último ensino de Lacan. In: *Opção Lacaniana*, São Paulo, n. 35, janeiro de 2003a.

_____. *La experiencia de lo real en la cura psicoanalítica*. Buenos Aires: Paidós, 2003b.

_____. Uma partilha sexual. In: *Clique* Revista dos Institutos Brasileiros de Psicanálise do Campo Freudiano. O sexo e seus furos. n. 2, agosto de 2003c.

_____. Peças avulsas. In: *Opção lacaniana*, Revista Brasileira Internacional de Psicanálise. n. 44, novembro de 2005.

_____. Peças avulsas. In: *Opção lacaniana*, Revista Brasileira Internacional de Psicanálise. n. 45, maio de 2006.

_____. *Perspectivas do Seminário 23 de Lacan. O Sinthoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2010.

MILLOT, Catherine. *Freud antipedagogo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

MILNER, Jean-Claude. *O amor da língua*. Porto Alegre: Artmed, 1987.

MOREL, Geneviève. Anatomia Analítica. In: FORBES, Jorge (org.). *Psicanálise: Problemas ao feminino*. Campinas (SP): Papirus, 1996a.

_____. Condições femininas de gozo In: FORBES, Jorge (org.). *Psicanálise: Problemas ao feminino*. Campinas (SP): Papirus, 1996b.

MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

NASAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

NERI, Regina. *A psicanálise e o feminino: Um horizonte da modernidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

NOGUEIRA, Luiz Carlos. *A psicanálise: Uma experiência original. O tempo de Lacan e a nova ciência*. Tese apresentada ao Instituto de Psicologia da USP, para concurso de livre-docência. São Paulo, 1997.

NUBILE, Marisa Vieira Ferraz Cunha. *Fios de um bordado feminino: Uma abordagem psicanalítica do feminino na Educação*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Educação da USP. São Paulo, 2005.

PACIFICO, Juracy Machado. *A queixa docente*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Psicologia da USP. São Paulo, 2000.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Lição de casa (posfácio). In: *Aula*. BARTHES, Roland. São Paulo: Cultrix, 2007.

_____. *Roland Barthes: O saber com sabor*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

PERROT, Michelle. Figuras e papéis. In: ARIÉS, P.; DUBY, G. *História da vida privada*, vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

PIGLIA, Ricardo. O melodrama do Inconsciente. In: *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*. Psicanálise e Literatura. Ano VII, Número 15. novembro de 1998.

POMMIER, Gérard. *Nacimiento y renacimiento de la escritura*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1996.

PRATES, Ana Laura. *Feminilidade e experiência psicanalítica*. São Paulo: Haches Editores: FAPESP, 2001.

QUENEAU, Raymond. *Zazie no metrô*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

QUINET, Antonio. *Teoria e clínica da psicose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

REGO, Claudia de Moraes. *Traço, letra, escrita: Freud, Derrida, Lacan*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

RIBEIRO, Maria Anita Carneiro. *Um certo tipo de mulher*. Mulheres obsessivas e seus rituais. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

RIOLFI, Rosa Claudia. Quebras na escrita, surpresas para quem escreve: o percurso subjetivo na formação do professor de Língua Portuguesa. In: CALIL, Eduardo (org.). *Trilhas da escrita: Autoria, leitura e ensino*. São Paulo: Cortez, 2007.

RUBIÃO, Laura Lustrosa. A comédia e a ruptura dos semblantes: Notas sobre *As nuvens*, em *Lituraterra*. In: *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica*. Rio de Janeiro. vol. 9, n. 2, julho/dezembro de 2006.

ROUDINESCO, Elisabeth. *A família em desordem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2003.

RUIZ, Alice. *pelos pelos* (poemas). São Paulo: Brasiliense, 1984.

SANADA, Elizabeth dos Reis. *A Mulher e o (não)saber: Um estudo psicanalítico sobre os avatares da sexualidade feminina*. Tese de Doutorado apresentada no Instituto de Psicologia da USP. São Paulo, 2006.

SARTORE, ANNA Rita. *Escrita e angústia: Investigação sob perspectiva psicanalítica do impedimento de escritura como fenômeno da ordem do sujeito do inconsciente*. Tese de Doutorado. Faculdade de Educação da USP. São Paulo, 2007.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral* (1916). São Paulo: Cultrix, 1995.

SOLER, Colette. Ser sintoma. In: SOLER, Colette. *Variáveis do fim de análise*. Campinas: Papyrus, 1995.

SOLER, Colette. O sujeito e o Outro II. In: FELDSTEIN, Richard; FINK, Bruce; JAANUS, Marie (orgs.). *Para ler o Seminário 11 de Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

_____. Que diz dela o inconsciente? In: SOLER, C. *O que Lacan dizia das mulheres?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005a.

_____. Uma mulher. In: SOLER, C. *O que Lacan dizia das mulheres?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005b.

_____. A mulher, masoquista? In: SOLER, C. *O que Lacan dizia das mulheres?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005c.

_____. Histeria e feminilidade. In: SOLER, C. *O que Lacan dizia das mulheres?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005d.

_____. Éticas sexuadas. In: SOLER, C. *O que Lacan dizia das mulheres?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005e.

TELES, Lygia Fagundes. Mulher, Mulheres. In: PRIORE, Mary Del; BASSANEZI, Carla (coord.). *História das mulheres no Brasil*. 9ª ed. São Paulo: Contexto, 2007.

TELLES, Norma. Escritoras, Escritas, Escrituras. In: PRIORE, Mary Del; BASSANEZI, Carla (coord.). *História das mulheres no Brasil*. 9ª ed. São Paulo: Contexto, 2007.

TOURRAINE, Alain. *Poderemos viver juntos? Iguais e diferentes*. Petrópolis (RJ): Vozes, 1998.

VOLTOLINI, Rinaldo. O discurso do capitalista, a psicanálise e a educação. In: LEITE, Nina Araújo; AIRES, Suely; VERAS, Viviane (orgs.) *Linguagem e gozo*. Campinas (SP): Mercado de Letras, 2007.

WOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ZIZEK, Slavoj. *Eles não sabem o que fazem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.