

Escrita : remédio ou veneno?

Ana Cecília Carvalho

Terá a escrita literária uma função terapêutica? A partir dos textos de uma autora suicida, os limites da escrita como sublimação são aqui tomados como fio condutor para examinar esta questão.

Interpretar, assim como escrever, é abrir sentidos antes insuspeitados. É possível que venha daí, dessa conjunção entre a interpretação e a escrita, a aproximação mutuamente fascinante entre a psicanálise e a literatura. Ambas florescem da mesma raiz que as caracteriza como desvendadoras privilegiadas das expressões originadas no solo inconsciente - cuja dimensão mais notável é se manifestar na linguagem, aferrando-se ao seu aspecto essencial, que é a de ser equívoca, isto é, nunca dizer exatamente tudo.

Conservemos esta idéia para que a partir dela torne-se mais claro o que está subentendido no tema desta discussão, quando sugere que pode haver uma toxidez potencial em toda a escrita, um ponto em que as palavras se tornam *pharmakon*, dois lados do mesmo medi-

Ana Cecília Carvalho é professora do Departamento de Psicologia da FAFICH/UFMG, doutoranda em Literatura Comparada na FALE/UFMG, psicanalista, escritora. Uma versão ligeiramente modificada deste artigo foi apresentada em outubro de 1996 na II SEVFALE (*Semana de Eventos Sobre Literatura*), promovida pela Faculdade de Letras da UFMG, em Belo Horizonte, sobre o tema "Escrita: Remédio ou Veneno?"

camento, que pode curar ou matar. Outra indicação que podemos seguir ao longo da abertura desse campo semântico, é o questionamento implícito a respeito da função da escrita, isto é, sua eficácia, além, é claro, de sua especificidade - já que não estaremos errados ao afirmar que, embora aparentado às outras formações psíquicas originadas no solo inconsciente, há algo no literário que o torna distinto.

Um dos aspectos importantes da especificidade da escrita como produção artística é a sua capacidade de produzir efeitos ao longo de uma extensa e imprevisível gradação de sentidos. Este aspecto é o que faz com que o literário crie uma experiência de verdade por meio de uma realidade ilusória. E mais: esse efeito, como desde já podemos antecipar, aponta para o caráter indissociavelmente interpretativo envolvido em toda leitura, na medida em que todo texto, ao exigir do leitor uma tomada de posição, convoca uma interpretação.

Que um texto seja construído de forma a abrir-se imediatamente ao sentido, enquanto outro produz no leitor um efeito de fechamento e mesmo de abolição de sentido por seu hermetismo ou pela transgressão mais ou menos deliberada das formas lingüísticas, não significa que podemos nos destituir facilmente do convite à interpretação que o escrito nos faz. Neste ponto, torna-se discutível, para não dizer limitada ali mesmo onde ela tenta generalizar, a famosa formulação de que “um escrito é feito para não se ler”¹ - a menos que se compreenda, é claro, que esta formulação esteja apenas revelando um entre os inúmeros efeitos possíveis suscitados pelo literário.

Não é sem razão que ao iniciarmos a leitura de um livro, ainda que perfeitamente conscientes de que se trata apenas de um maço de “papéis pintados com tinta” - como ironizou Fernando Pessoa -, pouco a pouco nos esquecemos disso e já

não vemos mais os símbolos e sinais gráficos, sendo transportados para um mundo onde se dão acontecimentos de toda ordem, onde pessoas que não existem, agem,

Interpretar,
assim como
escrever, é abrir
sentidos antes
insuspeitados.

pensam, escrevem, sofrem, amam, silenciam, nascem, matam, morrem, renascem, tudo isto nos mobilizando como se existisse de fato. Não foram poucas as vezes em que Freud se esforçaria para compreender a economia e a dinâmica desse “transporte”² entre os aspectos formais que constituem a realidade de um texto (ou de qualquer produção artística), e o reino onde ela é transformada em ‘realidade ilusória’. Rastrear os 22 artigos que Freud escreveu direta ou indiretamente sobre a arte e a literatura em busca de elementos que nos ajudariam a compor uma teoria freudiana da arte não é nosso objetivo aqui, mas mencionemos apenas seu trabalho “Escritores criativos e devaneios”, no qual ocupa-se em examinar as semelhanças e diferenças entre a escrita criativa e a fantasia.³ Uma conclusão importante nesse texto é que tanto o artista como o devaneador têm em comum o fato de que criam um mundo de fantasia no qual os desejos inconscientes são parcialmente realizados. Para Freud a diferença entre eles é que o artista é capaz de encontrar um meio de

voltar à realidade em sua criação, ou seja, tal como a criança que brinca, criando um mundo que não é real, o artista cria um mundo de fantasia que não sendo real, tem uma “realidade” própria. Outro ponto importante indicado por Freud é que a fantasia encontra sua função na evitação do conflito para aquele que não é artista, enquanto que para o artista, é a criação que serviria, não para evitar, mas para resolver o conflito. No entanto, as idéias sugeridas nesse artigo permitem-nos indagar se não estaria ali sendo feita uma equivalência otimista demais entre uma solução estética e uma solução afetiva. Abordaremos mais adiante a questão dos limites da criação artística, mas não sem antes mencionar que para Freud, além da possibilidade de se lidar com um conflito (seja por meio de uma evitação, seja por meio de uma produção artística), é o papel da fantasia na atividade psíquica que está sendo ressaltado.

Ainda que seja necessário fazer uma pequena digressão, nunca é demais observar que Freud interessou-se desde muito cedo sobre a capacidade da fantasia para gerar estados emocionais como se tivessem sido provocados por acontecimentos reais. Lembremos apenas de seu assombro quando Breuer contou-lhe acerca do surpreendente estado emocional que dominava uma paciente sua toda vez que ela se recolhia ao que ela própria denominava “teatro particular”, ou seja, uma condição afetiva produzida pela utilização mais ou menos voluntária que essa moça histérica se induzia, ao se entregar à lembrança de fatos que existiam apenas em sua fantasia. É certo que Freud se importou mais do que Breuer em “reencontrar os elementos realmente vivenciados que poderiam estar na base dos devaneios diurnos”⁴, mas é verdade também que ele logo se interessou em descobrir como é que pensamentos acerca de fatos que nunca tinham acontecido podiam

funcionar como verdadeiras lembranças. Desnecessário dizer que tudo isto resultou na elaboração freudiana sobre o papel estruturante de uma realidade muito mais “real” do que a empírica. A *realidade psíquica*, como a denominou Freud, é o que confere um signo de veracidade a muitas de nossas experiências emocionais, ainda que tal estado não esteja ligado a nenhum acontecimento factual. Toda lembrança é encobridora, ele nos dirá em seguida. E o que é encoberto é o desejo, que se disfarça sempre, até mesmo atrás do relato inócuo sobre uma visita a um parque de diversões aos cinco anos de idade. O psicanalista poderá sempre perguntar: por que *este* parque, *nesta* data, e na companhia *destas* pessoas, e não outra lembrança qualquer?

Pensar é desejar, e disso sabe melhor o obsessivo. Quanto à verdade insistente do desejo e suas representações, destas não se escapa tão facilmente, ainda que o histerico nos assegure de que... não pensa em nada, nada sabe e nada deseja. Tanto a obsessão como a histeria não deixam de ser condições que nos mostram a que preço uma certa subjetividade se constrói na tentativa de escapar da tirania do desejo presentificado nas malhas da linguagem, ainda que por furos e lacunas nessa malha - como parece ser o caso das psicoses.

Reflitamos ainda por um momento, sobre um insulto que nos é dito à queima-roupa, sobre um “não” duro e implacável que nos corta definitivamente as esperanças, ou então sobre uma meia-palavra que nos tira toda a compostura. Uma palavra exclui, outra seduz, uma esvazia, outra preenche, uma nos faz ficar com o pé atrás. Existem palavras balsâmicas, acalentadoras, que nos instilam segurança, alegria, que nos atizam a libido. E palavras que comovem, que viciam, enfurecem, entristecem, desesperam, intranquilizam, confundem, que nos adormecem. E o que dizer de uma palavra que encontra sua

força justamente por deixar de ser dita? Silêncios podem ser muito eloqüentes, já dizia um velho psicanalista, referindo-se sem dúvida à relação fundamentalmente arbitrária entre significante e significado. Afinal é pela linguagem que se constitui um sujeito - nem que esse sujeito seja um “ser de papel”, uma “entidade textual” -, e é portanto na linguagem que alguém pode nascer, adoecer, curar, matar e morrer.

Não é sem razão que desde muito cedo na prática da psicanálise, Freud pediu a uma de suas clientes que trocasse a dor na perna por uma conversa no meio da sessão. “Deixe falar o sintoma”, sugeriu sem rodeios. Estava descobrindo o método psicanalítico que levava à pesquisa do inconsciente e ao mesmo tempo, à cura - ainda que muitos não gostem de lembrar que um dia a psicanálise já teve sim um compromisso com a cura, que acreditava-se estar no alívio dos sintomas incapacitantes. Não estava muito longe o dia em que Freud compreenderia que era preciso eliminar um sintoma para então poder se iniciar a análise, o que levou a ve-

O sujeito se constitui pela linguagem; e por meio dela pode-se nascer, adoecer, curar e morrer.

lha fórmula do “deixe o sintoma falar” à sutil modificação atual do “deixe o sintoma para falar”. Como toda fórmula, esta também tende à estereotipia, e os conhecidos desas-

tres da prescrição estereotipada dessa fórmula são conhecidos dos psicanalistas. Pessoalmente, vejo com preocupação isto tudo ser repetido sem a menor consideração quanto ao sofrimento emocional daquele que nos procura.

Ao abordamos a questão do alívio dos sintomas, retornamos à *farmácia*, mas não falamos do farmacêutico debruçado sobre o balcão. E o que ele faz? Ele escreve. Ou será que prescreve?

É interessante notar que existe um duplo sentido na palavra “prescrição”. Um deles é “uma indicação exata, uma determinação, uma ordem”, tal que decorre daí a acepção “receita, determinação médica para o alívio de uma doença.” O outro sentido é “a perda da ação atribuída a um direito que fica assim juridicamente desprotegido, em consequência do não uso dela durante determinado tempo”, assim como também “a extinção da punição ao autor de um crime, por não haver o Estado exercido contra ele no tempo legal o seu direito de ação, ou por não ter efetivado a condenação que lhe impôs.” Decorrem daí as acepções “decadência” e “proscrição”, que se referem à perda de validade de algo que está sendo usado fora do prazo, como ocorre com os medicamentos que uma receita prescreve...

Esta brincadeira com as palavras é para evidenciar que se a escrita é remédio, não parece ser receita que se recomende a ninguém. E não deve ser apenas porque seu prazo de validade é essencialmente limitado. A limitação que intrigava Freud - que como sabemos acreditava que a criação artística, embora originando-se da mesma fonte que as demais produções psíquicas, distinguia-se delas com certa especificidade que a caracterizava como sublimação - era que estando aberta para alguém a via da sublimação, nem por isso deixava de ser neurótico. E pior, embora a sublimação fosse considerada por Freud “uma

saída feliz” para o conflito psíquico, sabe-se lá porque uns se tornam escritores criativos e outros, simples neuróticos. Isto sem falar, é claro, na total inadequação, para não dizer, a rematada tolice que é um analista se meter a sugerir, com maior ou menor grau de persuasão, que seu cliente passe a pintar quadros e escrever livros.

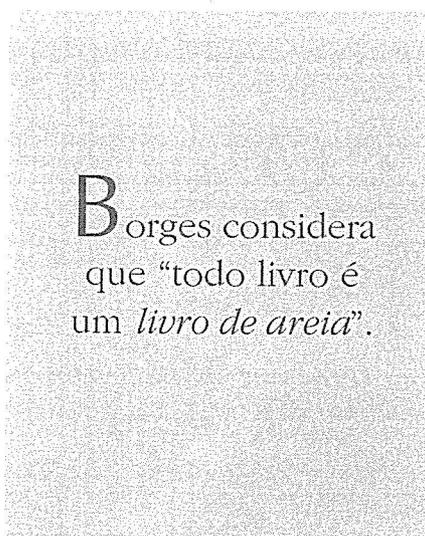
2.

De qualquer modo, se pretendemos abordar a escrita criativa focalizando sua função na vida psíquica, deve-se considerar o trabalho de *transformação* operado entre os vários registros de captação de uma experiência interna ou externa, e é o reconhecimento deste aspecto que iluminará um pouco melhor a interface vislumbrada inicialmente entre a interpretação e a escrita.

Claro está que os termos *processo* ou *transformação* indicam tanto a possibilidade de se produzir ativamente uma mutação de um estado para outro, ou de um registro para outro, como também a constatação de que um certo dispêndio de energia está necessariamente envolvido nesse trabalho. Se aqui não nos detemos nas nuances metapsicológicas que justificariam os aspectos dinâmico, tópico e econômico envolvidos na transformação de um material que em sua origem *não é literário*, em um material que *é literário*, e vice-versa, compensa-nos observar que o remanejamento daquilo que é informe em algo que terá uma forma é característica de todo trabalho de criação literária. O ganho resultante desse processo coloca a criação literária no ponto enigmático e limite entre o sintoma e a sublimação, ponto onde o sintoma, “verdadeira pega-clínica, inverte-se em efeitos de criação.”⁵ E que, sim, embora possamos dizer que esse remanejamento é típico de qualquer proces-

so psíquico (basta lembrar aqui a “figurabilidade”, ou “colocação em imagens” do desejo inconsciente que vai produzir o sonho de todas as noites), há algo no literário que o torna distinto.

Como o sonho, o literário também resulta em um trabalho cujo desvelamento final de sentido parece ser meta inatingível. Mas no caso do literário, isto é feito através de uma verdadeira tecelagem, que une os fios originados no solo inconsciente numa trama cuja concreitude indica uma certa espessura, uma *materialidade* que é o *texto*, onde o desejo é apreendido e gravado em marcas que permitirão tanto ao escritor como ao leitor reencontrarem afetos que bem ou mal (remédio ou veneno?), lhe dizem respeito. Assim captado - ou ‘enformado’ nas malhas do texto, o desejo sofrerá uma outra transformação, quando for reescrito pelo leitor e sua leitura, desta maneira desdobrando-se em incontáveis possibilidades de sentido. Todo livro é um *livro de areia*, como nos ensinou Borges em sua biblioteca



infernal. Se o leitor consegue tolerar a “zona de enigma” do texto, ponto que tem equilíbrio frágil, de incerteza, fora de qualquer controle, poderá realizar o inesperado encontro com uma das zonas de

sombra que ele mesmo abriga em sua interioridade. É nesse momento que o leitor é também autor, pois o texto fala nele.⁶

É este aspecto que convoca a leitura psicanalítica e a caracteriza como uma das leituras críticas mais privilegiadas da produção literária. Sua contribuição mais valiosa a uma teoria dos fenômenos culturais talvez esteja em que ela admite não ser possível - em se tratando de uma produção originada no inconsciente como é o literário - que possa existir uma única interpretação que esgote todo o seu sentido. Não é novidade afirmar aqui que todo texto, ainda que seu autor tenha tido uma pretensão diversa, bordeja com sua textura o indizível, revelando assim o que é próprio do exercício literário fazer: isto é, tentar incessantemente captar o irrepresentável, pelo movimento contínuo das representações inscritas e materializadas no corpo do texto, quer ele rompa com as estruturas lingüísticas mais formais, quer ele se atenha às formas mais tradicionais. O texto literário tornará móvel o que se tentou imobilizar pelas representações inscritas, postas a girar não apenas pelo olho imprevisível com que o leitor lê, mas pela própria “consistência inconsistente”, ao mesmo tempo construtora e desconstrutora da linguagem.⁷

Se concordamos que a escrita funciona para o escritor criativo diferentemente dos outros recursos psíquicos de que ele dispõe para expressar sua interioridade e seus conflitos, veremos que seu aspecto mais notável se relaciona com o fato de que toda escrita age num regime que podemos descrever como “regime de prescrição/proscrição”: um processo em que uma inscrição adquire sua potencialidade de representação e portanto, de legibilidade. Não é isto o que acontece sempre com a escrita? Seu destino - para não dizer sua *efetividade*, além de seu estatuto de produção e além da economia psíquica envolvida

nesse processo, não é continuar sendo para o sujeito, um veículo de sentido *a posteriori*, mesmo que esse sentido só apareça no *après-coup* da construção que a leitura realiza?⁸ Efetividade, eficácia, tempo de elaboração: três dimensões do processo criativo que indicam tanto a precariedade como a força da escrita, atividade que parece surgir de um ponto de equilíbrio que, se de um lado permite que a criação se estabeleça, do outro não garante que ela se mantenha inarredável como um monumento ali onde surgiu. Mesmo porque em seguida, é preciso que se reinstale o vazio, condição essencial da criação literária. A exaltação mais maníaca e febril inevitavelmente alterna-se com a melancolia mais escura nesse processo⁹, sabem disso os escritores.

Torna-se claro que a compreensão da sublimação aqui exposta afasta-se um pouco da visão mais conhecida que herdamos de Freud, aquela em que a sublimação quase não difere de outras formações de compromisso originadas no dinamismo entre dois sistemas¹⁰. No entanto, não será possível pensar que, diferentemente, a sublimação pode ser considerada como um tipo de produção que se ergue necessariamente onde algo falta, onde *isto* ameaça desintegrar, fazer sucumbir e desaparecer o sujeito na falta de sentido?¹¹ Como sublimação, não encontrará a escrita sua função, ligada à constatação de que, se um sentido existe, ele irá sempre escapar? Entretanto, este vazio, por ser estruturante, nunca é colmatado, ainda que se procure construir sobre ele a “pele imaginária, uma pele simbólica de palavras”.¹² Uma vez na linguagem, para sempre gago, como ressaltou Deleuze¹³.

Maurice Blanchot¹⁴ e também Joseph Attié¹⁵ nos mostraram como o espaço literário é o espaço do hiato, do vazio, da falta. Nessa direção Julia Kristeva, em *Powers of Horror* ainda nos diz que é nesse hiato fundamental, vazio aterrori-

zante entre o sujeito por vir e seu objeto primordial, que nasce a linguagem. Para Kristeva, toda escrita assim como qualquer exercício de linguagem, torna-se de novo e sem-

O vazio,
condição essencial
da criação literária,
por ser estruturante,
nunca é
preenchido.

pre um *savoir-faire* contra-fóbico. O escritor utiliza as palavras para assegurar-se contra uma angústia que em algum nível é precipitada por nada mais nada menos que a própria linguagem: “o escritor é um fóbico que tem sucesso na metafóricozação, de forma que, em vez de morrer de medo, é ressuscitado através dos signos.”¹⁶

Parece evidente, contudo, que o fracasso ou o sucesso da escrita não é o mesmo que a morte e a ressurreição do escritor através dos signos, pois em um certo sentido, toda escrita fracassa, assim como toda escrita é bem sucedida, como qualquer outra formação psíquica. O que destaca a escrita, é preciso dizer, é seu caráter interminável, mesmo que o escritor tenha se proposto a não mais viver, encerrando assim sua atividade criativa, fazendo coincidir seu suicídio com um ponto final. Sua escrita fatalmente o sucederá, eternizando-o nas páginas sempre móveis do *livro de areia* que sua criação se tornou e que herdamos como leitores.

3.

Mas se perguntarmos ao escritor por que ele escreve, provavelmente dirá que é porque não sabe fazer outra coisa, ou que só serve para isto - como disse Beckett.¹⁷ Ou então porque, além de todo o sofrimento e trabalho envolvido na escrita, o júbilo obtido é incomparável. Outro dirá que não sabe porquê escreve, já que a escrita não serve para nada. Resposta admirável, vinda talvez de Joyce, e que no entanto não nos conta como algo que não serve para nada continua a se produzir. Não menos impressionante é a resposta de uma escritora quando disse uma vez que escreve porque não se pode conjugar na primeira pessoa o verbo *doer*.

Sylvia Plath, escritora que se tornou conhecida por uma escrita onde o dado autobiográfico é constantemente transformado naquilo que vem a se constituir como o aspecto mais notável de seus textos poéticos e de prosa, e que alguns haveriam de denominar “ficção realística”¹⁸, quando perguntada por que começou a escrever poesia, disse o seguinte, quatro meses antes de cometer suicídio em fevereiro de 1963: “Não sei o que me fez começar...[apenas escrevia] sobre a natureza...as aves, as abelhas, sobre a primavera, o outono, as estrelas, a primeira nevasca...assuntos que são verdadeiras dádivas para uma pessoa que não tem nenhuma experiência interior sobre a qual possa escrever”¹⁹.

Consciente de que embora os elementos sobre os quais escrevia estavam necessariamente ligados à sua forma particular de captação das experiências, procurou enfatizar a disciplina e o trabalho envolvidos na transformação da reação emocional em material literário, porque em seguida ela acrescentou: “Penso que minha poesia deriva imediatamente dos meus sentidos e da minha emoção, [...] mas acredito que o escritor deva ser capaz de controlar e

manipular suas experiências, mesmo as mais terríveis, como a loucura e a tortura, e ser capaz de manipular essas experiências com uma mente lúcida que lhes dê uma forma. Penso que a experiência pessoal é muito importante, mas certamente não deveria ser uma espécie de experiência fechada em si mesma, espelhada, narcisista. Acredito que deveria ser relevante, e relevante para as coisas maiores, os grandes fatos tais como Hiroshima e Dachau”.²⁰

Esta afirmação é notável por sugerir o que Flora Süssekind denominou de “efeito calculado”, na análise que faz da escrita da escritora brasileira suicida Ana Cristina Cesar, para descrever a “criação poética construída a partir de fatos autobiográficos que multiplicam intimidades e pactos de aproximação com o leitor”. Entretanto, como ressalta Süssekind, “o ‘pessoal’ é, antes de tudo, representação da experiência, e “sendo ‘efeito calculado’ constitui uma pista que aponta não tanto para determinada vida real, mas para a experiência como objeto de *life studies* poéticos.”²¹ O trabalho envolvido no processo literário resultará sempre em algo que não possui nem um sentido fixo e inequívoco, nem uma verdade universal. O que existe é o texto escrito da forma como alguém o construiu. Ainda que propiciado por uma experiência singular, o resultado não é a pessoa do escritor, mas o texto. É possível que o leitor reaja ao texto porque através dele alguém teve coragem de falar publicamente das experiências mais íntimas e pessoais, aquelas que todo mundo compartilha. O escritor se torna assim o porta-voz de um mundo doméstico secreto e de sua dor. Convém assinalar também que o leitor costuma responder não apenas por causa daquilo que é dito, mas também pela maneira como o escritor o diz.²²

O ponto importante no comentário de Sylvia Plath ao referir-se para a abertura do particular para

além do fechamento restritivo da experiência pessoal, é que nos deixa ver o que há de especial na criação literária como obra de arte, ou seja, como sublimação: parafraseando Freud, trata-se aqui de transformar o sofrimento particular em um ganho comum. Aproximamo-nos enfim do ponto em que é preciso indagar que função a escrita teria para o escritor.

Atribuindo à escrita poética uma *utilidade prazerosa* muito mais importante que sua influência - cuja fortuna o escritor não pode antecipar - e negando que a poesia seja uma escapatória para o escritor,

Em seus diários,
Sylvia Plath assinala
a escrita como
reordenação do
caos da
experiência.

Sylvia Plath expressa a convicção de que é próprio da poesia ter um alcance e uma longevidade muito maiores do que “as palavras de um professor na sala de aula ou *as receitas de um médico*”, indo mesmo “mais longe que o tempo de uma vida”.²³

Há um outro trecho que nos chama a atenção nos diários de Sylvia Plath: “Escrever é um ato religioso: é uma ordenação, uma reforma, uma reaprendizagem e um tornar a amar as pessoas e o mundo como eles são e como deveriam ser. Uma modelagem que não passa como passa um dia de datilografia ou um dia de ensino. A escrita permanece: ela prossegue por si mesma no mundo.[...] Escrever [já]

foi um substituto de mim mesma: se você não me ama, ame minha escrita e me ame pela minha escrita. [Mas] é também mais do que isso: uma maneira de ordenar e reordenar o caos da experiência”.²⁴

O que surpreende nesta passagem onde a escrita é apresentada como “ato religioso”, não é apenas o fato de ter sido empregada por alguém como Sylvia Plath, que não tinha grandes convicções religiosas. A comparação realizada entre a escrita e o religioso permite-nos recuperar o sentido original da palavra religião, derivada da palavra latina *religare* que como se sabe, significa “tornar a ligar”. Se algo é vivido no mundo do escritor como uma perda de sentido, o impulso criativo surge para tentar restabelecer de novo a ligação. Sylvia Plath ainda assinala a “reordenação do caos da experiência” feita pela “modelagem” da escrita. O mundo é assim reordenado, reinventado ou reformado pela escrita, que proporciona a religação do sentido perdido, ainda que por meio de uma representação estilhaçada, como bem o expressam certas formas poéticas. Se existe prazer na escrita, como de resto em qualquer formação originada na vida inconsciente, é preciso ressaltar também o dispêndio de energia envolvido nesse processo no qual a angústia tem um papel fundamental: o prazer da escrita provavelmente vem do fato de que através dela, o poeta sempre inventará o mundo à sua maneira.²⁵ O esforço literário mostra como através da escrita, alguém tentou superar a resistência que a experiência interna sempre oferecerá à significação.

Em uma outra passagem famosa desse mesmo diário, Sylvia Plath assim se expressa sobre a função da escrita em sua vida: “Minha saúde é construir histórias, poemas, novelas, tiradas da experiência: é por isto que é bom que eu tenha sofrido e vivido um inferno, apesar de não todos os infernos. Não pos-

so viver pela vida em si mesma: mas para as palavras que detém o fluxo”.²⁶ E ainda: “Escrever [...] me defende do fluxo, da mesmidade dos rostos”.²⁷ “Palavras, palavras para estancar o dilúvio, como o dedo polegar no buraco do dique. Que esse seja meu lugar secreto”.²⁸

Há algo aqui que alude tanto ao caráter mortífero da repetição (a “mesmidade dos rostos”), como ao perigo de um transbordamento (“fluxo”, “dilúvio”) que só a escrita possa talvez conter (“escrever me defende”, “palavras para estancar”).

De que fluxo se trata? “O fluxo de sangue é o fluxo do amor”, dirá Plath no poema “The Munich Mannequins,”²⁹ ao articular à escrita poética, o corpo de alguém que sofre de uma incessante hemorragia psíquica - como tornaria evidente na maioria dos poemas que escreveu no final de sua vida. Tanto a precariedade como o risco envolvido em toda a escrita já haviam sido reconhecidos por Plath, quando disse que “*escrever rompe os subterrâneos dos mortos e os céus atrás dos quais os anjos profetas se escondem. A mente não pára de tecer sua teia*”.³⁰

4.

O “despojamento controlado” envolvido na escrita revela que a utilização do *eu* interior no processo criativo exige que o escritor consinta em perder-se de si mesmo, já que, em uma certa medida, a escrita nunca será a experiência que a produziu. A escrita, seja ela qual for, será sempre um artifício, e nesse sentido não poderá nunca ser salvação pessoal para o escritor - se entendemos por salvação a possibilidade de se livrar daquilo mesmo que produziu a criação literária. Quando estudamos as interações entre as posições de um escritor como pessoa, autor, texto e *eu* representado, conseguimos testemunhar sua busca para alcançar satisfação e autoridade na ordem sim-

bólica da linguagem. Se as palavras - como forma de separação e perda - ferem o autor, são as palavras - como forma de conexão e realização - que fascinam com a promessa inatingível de curar a ferida mesma das palavras.³¹ É por isto que a morte por suicídio ronda este processo, pois se a criação literária envolve trabalho braçal, artesanal - a *transformação* de que falei antes - é também uma espécie de *encenação* cuja concretude é o literário. O próprio ato de trabalhar a escrita, “objetiva” dessa maneira o seu conteúdo. O que o escritor viveu dentro de si, externalizou e formalizou na escrita, torna-se uma coisa diferente de si mesmo: “o texto é forma, mas não é a carne”. É uma saída, mas não é o abrigo.³² Não parece ser este o ponto que intrigava Freud a respeito dos limites da criação artística como sublimação?

Sylvia Plath não deixou de nos mostrar como, para o escritor, se a escrita funciona “como água e pão, algo absolutamente essencial e que o preenche de tal modo que faz com que se sinta totalmente realizado enquanto escreve um poema ou assim que acaba de escrever um”³³, não implica em que o sofrimento de seu mundo pessoal possa ser eliminado por esse processo, porque se o fosse, destruiria a escrita. Embora as expressões “efeito calculado” e “despojamento controlado” nos sugerissem o contrário, estamos aqui a quilômetros de distância da célebre definição de T.S. Eliot, que afirmava que quanto mais perfeito o artista, mais completamente separado nele estará o homem que sofre da mente que cria.

Escrita não é terapia, ao contrário do que alguém ingenuamente poderia pensar. Se os efeitos da criação literária parecem mais benéficos para o leitor do que para o escritor, isto talvez seja porque o leitor permanece com sua leitura a uma distância que permite um certo grau de objetividade. Para o escritor, entretanto, não há como se

resguardar nessa distância, pois o centro de sua criação literária é ele mesmo, e disso não há como fugir, ainda que o texto busque ampliar esta distância.

O mais surpreendente no último depoimento de Sylvia Plath é que, ao ser perguntada sobre o que preferia ter sido, se não fosse poeta, afirma que se pudesse ter sido outra coisa, sem dúvida teria sido médica, o que para ela, é “o oposto de ser um escritor, já que é o médico que lida diretamente com as experiências humanas e é capaz de remendar, de ajudar e curar.”³⁴

Ressaltemos aqui a ênfase que Sylvia Plath coloca no fato de que, para ela, o *médico lida diretamente* com as experiências humanas, como se fosse possível alguém se inserir no mundo fora da linguagem. De qualquer maneira, aquilo de que ela parece estar nostálgica, como ela mesma sugere, é da possibilidade de que o sofrimento seja aliviado sem intermediação - o que fica claro quando ela descreve o “modo direto” com que o médico é capaz de lidar com as experiências humanas. Quanto ao escritor, só lhe restam as representações - entendidas aqui como as *transformações* da experiência particular em metáforas públicas - isto é, só lhe resta a escrita.

É interessante observar também que Plath fala de “preenchimento”, “realização” e do aspecto “essencial como alimento”, em se tratando da função da escrita. E embora fale de “saúde em escrever”, ligada à necessidade de “viver de um inferno”, não fala de “ajuda” nem de “cura” ligadas à atividade do escritor. É evidente que a escrita não tinha, para ela, o dom de curar.

Anne Sexton, escritora contemporânea de Plath e que também cometeu suicídio, colocou assim a oposição que Sylvia Plath tentava indicar: “o suicídio é, afinal, o oposto do poema.” Não deve ser à toa que para Sexton, assim como para Sylvia Plath, “os suicidas têm uma linguagem especial. Como carpin-

teiros eles querem saber *quais ferramentas*. Nunca perguntam *por que construir*".³⁵

Chegamos aqui, na conclusão desta exposição, ao ponto em que a escrita como remédio, desnuda-se em seu avesso, veneno que pode matar. Fiquemos com as linhas finais do poema "Wanting to die"³⁶, que Anne Sexton escreveu em homenagem a Sylvia Plath:

"Às vezes os suicidas alcançam um equilíbrio, quando se enfurecem com uma fruta, uma lua cheia quando deixam para trás um pedaço de pão que eles pensavam ser um beijo quando deixam a página do livro descuidadamente aberta, alguma coisa não dita, o telefone fora do gancho, e o amor, seja lá o que for, uma infecção".

Nunca saberemos que poção mágica poderá nos curar dessa infecção. É possível que erremos na dose, como aprendemos com a amarga lição deixada pelos escritores suicidas.

As últimas linhas do poema "Kindness"³⁷, escrito por Sylvia Plath quatro dias antes de morrer, nos mostra, no entanto, que a escrita insistirá sempre em mostrar que não é possível parar de representar:

"O jato de sangue é poesia,
Não há nada que o detenha".

NOTAS

1. Cf. esta assertiva feita por Jacques Lacan no "Posfácio" do *Seminário 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Trad. M. D. Magno, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985, p. 263-266; e desenvolvida no capítulo "A função do escrito", no livro *Seminário 20: Mais, ainda*. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985, p.38-52.
2. Convém lembrar que é justamente o sentido de "transporte" que está na origem da palavra "metáfora", do grego *metapherein* ("transferir"), onde *meta* significa "envolvendo mudança" e *pherein*, "suportar".
3. S. Freud, "Escritores criativos e devaneio" (1908). Vol. IX da *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de S. Freud*. Rio de Janeiro, Imago, 1976,

p. 147-158. A noção que subjaz à compreensão efetuada por Freud nesse artigo é a relação do princípio do prazer-desprazer com o o princípio da realidade. Isto permite a Freud desenvolver a idéia de que o escritor criativo é aquele que faz com que uma fantasia perca seu caráter egocêntrico e seja transformada em algo universal. Nesse sentido o desejo submetido à repressão disfarça-se em parte. Mas o mais importante para ressaltar a eficácia e função da obra de arte é que Freud compara o prazer estético despertado por ela ao prazer preliminar existente no sexo: "O escritor suaviza o caráter de seus devaneios egoístas por meio de alterações e disfarces, e nos suborna com o prazer puramente formal, isto é, estético, que nos oferece na apresentação de suas fantasias. Denominamos de *prêmio de estímulo* ou de *prazer preliminar* ao prazer desse gênero, que nos é oferecido para possibilitar a liberação de um prazer ainda maior, proveniente de fontes psíquicas mais profundas." [Grifos de Freud]

4. Cf. a preciosa exposição sobre esse tema feita por J. Laplanche e J.-B. Pontalis em *Fantasia originária, fantasias das origens, origens da fantasia*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1988.
5. J. Lacan, "De nuestros antecedentes", in *Escritos*, vol. I, México, Siglo Veintiuno Editores, 1989, p. 60.
6. F. Ansermet, *La psicosis en el texto*. Buenos Aires, Manantial, 1990, p. 80. Lembro ainda Umberto Eco, para quem escrever é "produzir um leitor novo" e "revelá-lo a si próprio", sendo específico do literário constituir-se em uma "máquina para gerar interpretações", produzindo "leituras sempre diversas, que nunca se esgotam completamente." (cf. *Pós-escrito a O Nome da Rosa*. Trad. Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 8-42)
7. Cf. o desdobramento desta idéia no artigo "Impasses de uma crítica literária psicanalítica", de minha autoria, no volume intitulado *A letra oblíqua: ensaios de literatura e psicanálise* (org. Ruth Silvano Brandão), Cadernos de Pesquisa do NAPq/FALE/ UFMG, Belo Horizonte, no 33, agosto de 1996, p. 3-24. A estrutura teórica em que me apoio naquele trabalho é, além da análise apresentada por André Green no livro *O desligamento: psicanálise, antropologia e literatura* (Trad. Irène Cubric. Rio de Janeiro, Imago, 1994), o livro *Literaterras: as bordas do corpo literário*, de Lúcia Castello Branco e Ruth Silvano Brandão, São Paulo, Annablume, 1995. Sobre a natureza desconstrutora da leitura e sua relação com a memória, cf. *Corpos escritos*, de Wander Melo Miranda, São Paulo/Belo Horizonte, Edusp/Editora UFMG, 1992, sobretudo o capítulo "O texto do leitor", p. 133-144.
8. Esta característica do literário é apontada por François Ansermet, *op. cit.*, p. 80.
9. J.-B. Pontalis, *A força de atração*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1991, p. 129-130.
10. Devo a Ruben Trucco (comunicação pessoal feita durante o encontro com autores do número 15 da Revista *Percurso*, no Instituto Sedes Sapientiae, no dia 23/3/1996, em São Paulo) a idéia de que é possível reconhecer duas vertentes teóricas distintas para se entender a sublimação. Segundo Trucco, a vertente que ele denominou "apolíner" contém a idéia - certamente ligada à primeira teoria da angústia - de que a sublimação permite o apaziguamento pulsional, 'destino nobre' do conflito entre a sexualidade e as pulsões agressivas. Esta concepção poderia explicar por exemplo, a arte clássica. A outra vertente, "dionisíaca", derivada da segunda teoria da angústia (e aqui Trucco vê encaixarem-se as contribuições de inspiração lacaniana que buscam compreender a produção artística), refere-se à angústia de desamparo surgida na relação do sujeito com o vazio e o inominável, angústia incessante e propiciadora do processo criativo.

Um dos pontos interessantes no pensamento de R. Trucco é que ele aponta para a necessidade de se pensar naqueles tipos de produção literária e artística que podem ser melhor explicados pelo segundo modelo teórico da sublimação.

11. Em uma direção semelhante, Mauro Meiches e Eveline Alperowitch discutem a relação indissociável entre angústia e sublimação, no artigo "Arte: onde havia sublimação, que advenha angústia", *Percurso* no 15, São Paulo, 1996, p. 82-88.
12. Tomo de empréstimo aqui a expressão que D. Anzieu emprega em seu livro *Le corps de l'oeuvre* para se referir à função, para ele reparadora, da criação literária (citado por Denise Morel, *Ter um talento, ter um sintoma*. Trad. Ana Maria Leandro e Lídia Arantagy, São Paulo, Escuta, 1990, p. 184). Convém lembrar que em uma perspectiva kleiniana, Hanna Segal em *Sonho, fantasia e arte* (Trad. Belinda Haber Mandelbaum. Rio de Janeiro, Imago, 1993) também sustenta a idéia da função reparadora da produção criativa.
13. G. Deleuze, "Bérgaya-t-il", *Critique et clinique*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1993, p. 135-143.
14. M. Blanchot, *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral, Rio de Janeiro, Rocco, 1987.
15. J. Attíe, "O dito/escrito (o necessário, o impossível e o contingente)", *Revista Isso*. Belo Horizonte, 1989, nº1, p. 26-30.
16. J. Kristeva, *Powers of Horror*, New York, Columbia University Press, 1982, p. 41.
17. Citado por J.-B. Pontalis, *op. cit.*, p. 122.
18. M. Dickie, "Sylvia Plath's narrative strategies", *Critical essays on Sylvia Plath*. Ed. Linda W. Wagner, New York, G. K. Hall & Company, 1984, p. 170-182.
19. P. Orr, "Sylvia Plath", in *The poet speaks*. London, Routledge and Kegan Paul, 1967, p. 167.
20. P. Orr, *op. cit.*, p. 169-170.
21. F. Süsskind, *Aié segunda ordem não me risque nada: os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar*, Rio de Janeiro, Sette Letras, 1995, p. 11.
22. S. Julasz, "Seeking the exit or the home: poetry and salvation in the career of Anne Sexton", in *Shakespeare's sisters* (Ed. Sandra M. Gilbert e Susan Gubar), Bloomington, Indiana University Press, 1979, p. 263.
23. S. Plath, "Contexto", *Zé Susto e a Bíblia dos sonhos: contos e outras prosas*. Trad. Ana Luísa Faria. Lisboa, Relógio d'Água Editores Ltda, 1995, p. 110 [grifo meu].
24. S. Plath, *The journals of Sylvia Plath*. New York, Ballantine Books, 1992, p. 270-280.
25. G. Deleuze, *op. cit.*, p. 11-17.
26. S. Plath, *The journals of Sylvia Plath*, p. 165.
27. S. Plath, *op. cit.*, p. 114.
28. S. Plath, *op. cit.*, p. 188.
29. S. Plath, *Collected Poems* (Ed. Ted Hughes). London Boston, Faber and Faber, 1981. É notável a convergência dessas expressões de Sylvia Plath com as de Ana Cristina Cesar em seu poema "Contagem Regressiva", escrito nos últimos meses de sua curta vida: "Os poemas são para nós uma ferida." (Cf. A.C.Cesar, *Inéditos e dispersos: poesia/prosa*, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1985, p. 160-164)
30. S. Plath, *The journals of Sylvia Plath*, p. 165. [Grifo de São Paulo]
31. S. Gould Axelrod, *Sylvia Plath: the wound and the cure of words*, Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1992, p. 13.
32. S. Julasz, *op. cit.*, p. 266-267.
33. P. Orr, *op. cit.*, p. 172.
34. Idem, *ibidem*.
35. A. Sexton, "The butterfly ought to sing", in *The art of Sylvia Plath: A symposium* (Ed. Charles Newman), Bloomington & London, Indiana University Press, 1970, p. 174-181 [grifos no original]
36. A. Sexton, *op. cit.*, p.176.
37. S. Plath, *Poemas*. Trad. Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça, São Paulo, Iluminuras, 1994, p. 87.