

O ato da criação¹

Andrea Menezes Masagão
Philippe Willemart

Resumo Assim como o oleiro cria o vaso em torno do vazio, o homem cria os significantes e modela o real. A criação artística é capaz de apresentar esse vazio que resulta do corte do significante no real. Ao escrever *A tentação de Santo Antônio*, Flaubert abre espaço para uma literatura que escreve sobre o escrever. Flaubert inaugura uma série: Mallarmé, Kafka, Bataille, Borges, Joyce...

Palavras-chave significante; criação artística; Flaubert; literatura; psicanálise da arte.

Andrea Menezes Masagão é psicanalista, doutora em Psicologia Clínica pelo IPUSP.

Philippe Willemart é professor titular em literatura francesa na FFLCHUSP, com formação em psicanálise. É autor do livro *Crítica genética e psicanálise* (Perspectiva), entre outros.

1. Registros e coisas

No filme *Persona*, de Bergman, a personagem Elisabet, uma atriz de teatro, deixa subitamente de falar após representar Antígona. Internada em uma clínica psiquiátrica, a médica faz com que Elisabet ouça seu parecer sobre esse esconderijo silencioso em que se refugiou: “Entendo por que não fala. Inútil sonho de ser, não parecer, mas ser. Estar alerta em todos os momentos. A luta; o que você é com os outros e o que você realmente é. Um sentimento de vertigem e a constante fome de ser exposta, ser vista por dentro, cortada, até mesmo eliminada. Cada tom de voz, uma mentira. Cada gesto, falso. Cada sorriso, uma careta. Cometer suicídio? Nem pensar, você não faz coisas deste gênero. Mas pode se recusar a se mover e ficar em silêncio, então pelo menos não está mentindo. Então não tem que interpretar papéis, fazer caras, gestos falsos. Mas a realidade é diabólica. Seu esconderijo não é à prova d’água. Você é forçada a reagir. Ninguém pergunta se é real ou não, se é sincera ou mentirosa”². Ao renunciar à palavra, Elisabet busca atingir a verdade do ser, mas seu esconderijo mostra-se desde o início ineficaz, pois o que suporta a identidade é justamente a ausência de um traço verdadeiro...

A verdadeira passagem do sujeito encontra-se nos traços apagados, traços feitos para serem falsos. O registro humano carrega essa espécie de negatividade inerente ao processo de simbolização das palavras sobre as coisas e encontra uma tra-

¹ Texto escrito em co-autoria a partir da arguição proferida pelo Prof. Philippe Willemart quando Andrea Menezes Masagão defendeu a tese intitulada “A impressão da marca e a rasura do traço na escrita das margens” no Instituto de Psicologia da USP, sob a orientação da profa. dra. Jussara Falek Brauer.

² *Persona*, direção de Ingmar Bergman. Suécia: Svensk Filmindustri, 1966, DVD (83 min.) NTSC, Son. Preto e branco.



*na memória inconsciente,
registrar equivale a apagar e
apagar para conservar. O que se
repete, se conserva, é a marca,
a satisfação do objeto apagado*

dução precisa no aforisma lacaniano – a palavra é a morte da coisa. Assim registrar equivale a apagar. Para que o registro da marca do passo da pegada seja impresso sobre a areia da praia é preciso que o pé se vá. A impressão da marca se faz a partir da ausência do objeto que lhe deu origem. Ela aponta tanto para a origem como para a perda da origem.

O passo da pegada na areia é uma marca que aponta para uma presença a partir de uma ausência. No entanto, para que a marca funcione como registro simbólico é necessário um passo a mais. É necessário que a relação entre a marca e a presença que ela representa seja apagada. No caso da marca da pegada na areia, ainda existe uma relação de proximidade entre a marca/registo e o objeto-corpo. Lacan vai encontrar nas inscrições feitas na costela de um animal morto exposto no museu de *Saint Germain* uma metáfora para ilustrar esse segundo passo. Trata-se de uma série de pequenos bastões feitos por um caçador para marcar os animais abatidos. Da repetição do mesmo surge a alteridade.

Assim a unidade simbólica surge do registro da diferença, uma vez que o traço que se repete é sempre outro traço, diferente do anterior e também do posterior. O entalhe do traço no osso do animal inscreve no real uma diferença; a inscrição de um intervalo no que antes era pura continuidade. O traço colocado em relação a outros traços é o que dá origem ao saber inconsciente e aí se distingue do signo para aceder ao

significante. O traço inaugura uma série, uma cadeia em que a relação ocorre entre os traços e não entre o traço e a coisa que ele representa. A relação do registro/traço com o objeto representado fica então definitivamente apagada.

Voltando à personagem de Bergman, podemos supor que ela busca encontrar no mutismo a anulação do intervalo entre a palavra e a coisa, entre o corpo e a linguagem. Sonho semelhante encontramos nos rituais obsessivos através dos quais o neurótico visa encontrar o que há de real na origem, buscando transformar o significante naquilo de que ele é o signo:

O neurótico não sabe, e não sem razão, que é o significante enquanto o significante é o apagador principal da coisa; que é ele, o sujeito que, ao apagar todos os traços da coisa, faz o significante. O neurótico quer apagar esse apagamento, quer fazer com que isso não tenha acontecido. Esse é o sentido mais profundo do comportamento sumário, exemplar, do obsessivo³.

Essa busca pelo impossível da origem esbarra justamente na equivalência entre o registro psíquico e o apagamento. Nesse sentido, na memória inconsciente, registrar equivale a apagar e apagar para conservar. O que se repete, se conserva, é a marca, a satisfação do objeto apagado. Na neurose, a busca pelo unário confunde-se com a busca pela origem de uma satisfação primeira, na qual o significante ficaria reduzido a um signo do objeto da satisfação. Contudo, a cada tentativa de anular o apagamento que o registro significativo realizou, é novamente o apagamento que surge na repetição, é novamente o traço que surge no lugar da coisa.

Os registros humanos apontam para essas marcas e traços, efeito da incidência da linguagem no real. Traços e marcas feitos de uma matéria efêmera tão imprecisa como as paredes da casa construída por Gabriel. Durante uma noite a imagem de um enfeite que embelezava sua casa aparece-lhe em um sonho. Foi assim que começou a transformar uma casinha de pau-a-pique localizada no mesmo terreno em que morava

seu pai. A casa foi materializando as imagens oníricas, tomando forma a partir de cacos de cerâmica, de louça, de vidro, de ladrilhos e de restos; lâmpadas queimadas, tampas de metal. Assim foi surgindo a casa da flor, feita de cacos, fragmentos de sonhos, pensamentos e resíduos jogados fora. Como diz Gabriel: “Minha casa é feita de nada”⁴.

É através desses pequenos nada – palavras, imagens, sonhos e pensamentos – que registramos nosso lugar, nossa inscrição psíquica que situa e representa o corpo, a realidade discursiva, o outro. A linguagem marca o corpo à maneira de uma tatuagem. Lacan nos fala de um costume antigo segundo o qual os escravos tinham seu destino tatuado no couro cabeludo. Tal costume é uma metáfora do registro das marcas e traços inconscientes que carregamos mas não conseguimos ver nem compreender. É esse não saber que nos faz endereçar a um Outro, um pedido de leitura, de deciframento. Assim não basta portar um traço, é preciso poder lê-lo, fazer com que o traço que nos singulariza e representa seja submetido a diferentes leituras, nas relações familiares, no casamento, no trabalho. A necessidade de leitura das marcas e traços que constituem o nosso registro psíquico aponta para a dependência do sujeito a um Outro.

É assim, na relação com o Outro, com a linguagem, que tomamos símbolos e imagens que nos vêm de fora como próprios. Mas para que a palavra seja tomada como própria, é preciso esquecer que a palavra vem do Outro, é preciso apagar o lugar de origem de onde vem a palavra que nos marca pois, caso contrário, ela surgiria como vinda de fora, em toda a sua estranheza. Nos momentos de “crise”, o sujeito fica exilado de sua subjetividade, não se reconhece mais como si mesmo, não diferencia o que é interno e o que é externo. A angústia faz vacilar as referências nas quais suportamos nossa identidade e abre espaço para a presença do vazio.

nos momentos de “crise”,
o sujeito fica exilado de sua
subjetividade, não se reconhece
mais como si mesmo, não diferencia
o que é interno e o que é externo

Experiência semelhante àquela que podemos ter diante de um túmulo. Diante do túmulo se presentifica a cisão entre o que vemos e o que nos olha. De um lado um volume, um simulacro coberto de inscrições; o mundo da cultura com seus objetos modelados e trabalhados, objetos criados pela linguagem. De outro, uma espécie de esvaziamento que diz do destino de um corpo semelhante ao meu, esvaziado de vida. Um corpo reduzido à carne da qual é feito. É assim que, diante do túmulo, o que vejo me olha até o âmago, fazendo aparecer aquilo que é da ordem do fixo, a fixidez do cadáver que diz daquilo que não pode ser assimilado pela linguagem, aquilo que faz furo na imagem: “Assim, diante da tumba, eu mesmo tombo, caio na angústia. E a angústia de olhar a fundo o lugar do que me olha, a angústia de ser lançado à questão de saber e de não saber o que vem a ser meu próprio corpo, entre sua capacidade de fazer volume e sua capacidade de se oferecer ao vazio, se abrir”⁵.

A cisão entre o que vemos e o que nos olha aponta o lugar paradoxal do objeto, paradoxal porque suportado na perda. O significante que registra quando apaga é também associado por Lacan a uma tesoura que corta. O olho é aí um furo bordeado; e a borda é o efeito da lei simbólica, do traço-tesoura que separa e delimita o furo, simbolizando-o. É a inscrição do traço-tesoura que produz o corte no visto, remetendo o olhar para além do que é visto, produzindo o “entrevisto”. Assim, a função de corte aponta a descontinuidade simbólica. A descontinuidade cria uma

3 J. Lacan (1961-1962), *A identificação*, p. 194.

4 Secretaria do Estado de Educação e Cultura, *A casa da flor*, p. 10.

5 G. Didi-Huberman, *O que vemos, o que nos olha*, p. 38.



Lacan vai utilizar a metáfora de Heidegger na qual o vaso se cria em torno do vazio para propor o vaso como o primeiro significante modelado pelas mãos do homem

46

PERCURSO 40 : junho de 2008

borda e a borda cria o ser separado, um buraco, um vazio. O que ocorre na experiência da angústia é a substituição dessa descontinuidade, por uma continuidade entre real e simbólico, promovendo indiferenciação entre o informe e a forma, o ilimitado e o limitado, o inumano e o humano.

Lacan vai utilizar a metáfora de Heidegger na qual o vaso se cria em torno do vazio para propor o vaso como o primeiro significante modelado pelas mãos do homem:

O vazio e o pleno são introduzidos pelo vaso em um mundo que por si mesmo não conhece semelhante. É a partir desse significante modelado que é o vaso, que o vazio e o pleno entram como tais neste mundo⁶.

Assim como o oleiro cria o vaso, o homem cria os significantes e vai modelando o real, criando o pleno e o vazio, o dentro e o fora, o dia e a noite. A arte, a arquitetura, a escultura, a literatura são passíveis de encarnar, modelar, manipular, apresentar esse vazio que resulta da ação simbolizadora das palavras sobre as coisas, do corte que o significante realiza sobre o real. Nessa simbolização/corte, o sujeito separa-se de uma parte de si e passa a carregar o estranho, o alheio, dentro de si. Nesse lugar paradoxal, um interior excluído, Lacan situa a Coisa, o estranho que remete ao que não pode ser assimilado pela linguagem. Não é possível simbolizar todo o real, existe sempre um resto que faz limite à representação e que aponta para o que Freud chamou de umbigo dos sonhos, um furo onde o conhecido se enlaça ao desconhecido.

2. A criação artística

No seminário *A ética da psicanálise*, Lacan propõe de uma forma um tanto esquemática definições da arte, da religião e da ciência a partir do vazio: a arte se organiza em torno do vazio, a religião evita ou respeita o vazio e a ciência não acredita no vazio. Podemos nos perguntar, então, se a arte seria um discurso que não fica reduzido a um semblante. Para pensar essa questão, podemos partir de um movimento literário apontado por Lacan, cujo efeito na realidade discursiva é fazer circular um objeto bastante perturbador. Trata-se da figura da dama, introduzida pela poesia do amor cortês, que tem lugar no início do século XIX. A dama é um objeto singular, criado a partir de certas condições. No amor cortês, cria-se uma série de artifícios, rodeios e obstáculos, que impedem o acesso a ela: “Não há possibilidade de cantar a Dama, em sua posição poética, sem o pressuposto de uma barreira que a cerque e isole”⁷. À inacessibilidade do objeto acrescenta-se a despersonalização do objeto, pois a dama é invocada pelos trovadores como *Mi Dom*, isto é, meu senhor. Trata-se ainda de um objeto esvaziado de qualquer materialidade, uma vez que toda dama é cantada como tendo os atributos corporais idealizados na época.

As características atribuídas a esse objeto simbolizado pela dama no centro da poesia trovadoresca são inacessibilidade, despersonalização e esvaziamento, que apontam para a existência de um vácuo – como Lacan se refere à Coisa em determinado momento – no interior do sistema de significantes. É nesse sentido que a dama coloca em função simbólica o vazio. O vazio exerce uma função topológica, mas também uma função simbólica:

Está então provado que o vazio não tem somente uma função espacial, mas também simbólica. Ele é da ordem do real, e a arte utiliza o imaginário para organizar simbolicamente esse real⁸.

Se a dama é um objeto que se caracteriza por uma ascese e por uma subtração, ela também

coloca em jogo uma espécie de crueldade que revela sua face de transgressão do desejo ao colocar a descoberto, como explicita Lacan, a presença perturbadora da Coisa:

O que a criação da poesia cortês tende a fazer deve ser situado no lugar da Coisa, e nessa época aí, cujas coordenadas históricas nos mostram certa discordância entre as condições particularmente severas da realidade e certas exigências do fundo, um certo mal-estar na cultura. A criação da poesia consiste em colocar, segundo o modo da sublimação própria à arte, um objeto que eu chamaria de enlouquecedor, um parceiro desumano⁹.

Esse objeto enlouquecedor – construído a partir de obstáculos, subtrações, esvaziamentos – e de certa ascese de disciplina do prazer – que consiste na retenção, na suspensão do ato do amor – assinala o limiar do princípio de prazer; aponta o que está além dele, conjugando amor e morte e fazendo surgir para o sujeito uma substância vivenciada. Ao que ultrapassa, transgride o limite do princípio de prazer, a essa substância que é experimentada no corpo, Lacan faz corresponder o gozo. A figura encarnada pela dama na poesia do amor cortês acaba revelando um paradoxo da criação artística: ela é ao mesmo tempo objeto que remete ao sublime e objeto que remete à escatologia:

Ocorre que a mulher idealizada, a Dama, que está na posição do Outro e do objeto, coloca brutalmente, no lugar sabiamente construído por significantes requintados, em sua crueza, o vazio de uma coisa que se revela ser a Coisa, a sua, aquela que se encontra no âmago de si mesma em seu vazio cruel. Essa Coisa, da qual alguns de vocês pressentiram a

»
ao que ultrapassa,
transgride o limite do
princípio de prazer, a essa
substância que é experimentada
no corpo, Lacan faz
corresponder o gozo

função em sua relação com a sublimação, é de alguma maneira desvelada com uma potência insistente e cruel¹⁰.

Criação que se aproxima da Coisa justamente através de uma construção de linguagem extremamente sofisticada, repleta de rodeios e estratégias de esvaziamento que subitamente fazem surgir o vácuo no interior do sistema de significantes... É assim que a criação artística vai fazer circular no campo comum das trocas simbólicas um objeto que geralmente não circula nesse campo. A arte é capaz de criar um objeto paradoxal que ao mesmo tempo remete ao objeto socializado, que pode ser comunicado, e ao objeto da pulsão, incomunicável. Feliz paradoxo que por alguns instantes permite-nos entrar em contato com os produtos esquecidos do corpo da infância; dejetos corporais que se desprendem do corpo e que Freud situou como o nosso maior bem, pois se referem aos valores de nosso Outro primordial. A elevação do objeto à dignidade da Coisa permite-nos lembrar esses objetos esquecidos, colocando o espanto no lugar da angústia:

O que nos mostra um quadro? Que a presença do invisível, interdito de permanência no mundo cotidiano, cessa de ser interdita, ao trilhar um caminho até nossos olhos que, neste encontro espantoso, depõem as armas [...] O que nos faz ouvir a música senão a presença do inaudível, até então banido da mesmice tagarela do quotidiano?¹¹.

6 J. Lacan (1959-1960), *A ética da psicanálise*, p. 152.

7 J. Lacan, *op. cit.*, p. 184.

8 F. Regnault, *Em torno do vazio; a arte a luz da psicanálise*, p. 30.

9 J. Lacan, *op. cit.*, p. 184.

10 J. Lacan, *op. cit.*, p. 200.

11 A. Didier-Weill, *Os três tempos da lei*, p. 24.



*quando Freud se debruça
sobre o Moisés de Michelangelo,
aponta para um objeto que deixa
suspeitar a existência da Coisa
e entrevê-la*

48

PERCURSO 40 : junho de 2008

A dama permite-nos pensar a arte como um discurso que não se reduz ao semblante, pois ela evoca ao mesmo tempo o lugar vazio do objeto e o gozo – substância vivenciada no corpo que pode habitar o vazio. Como nos lembra Didier-Weill, a arte nos põe novamente em contato com a Coisa que habita o espaço do exílio que cada um carrega dentro de si, sem, no entanto, libertá-la de seu exílio:

O artista é o embaixador desse infinito: tornando transmissíveis o inaudito e o invisível, sua tarefa é lembrar ao homem a Coisa que nele vive em exílio; ele não liberta essa Coisa de seu exílio, mas permite que ela seja vista e ouvida enquanto definitivamente exilada¹².

Quando Freud se debruça sobre o Moisés de Michelangelo, aponta para um objeto que deixa suspeitar a existência da Coisa e entrevê-la¹³. A estátua atrai Freud como muitas outras obras de arte o fariam, mas não provoca o efeito tranquilizador sublinhado por ele como a função social da arte que tranquiliza e relaxa o público e permite ao artista sublimar suas pulsões. Ela o subjuga e o fascina, como se Freud encontrasse nela um efeito de inquietante estranheza, uma mistura de conhecido e desconhecido que ao mesmo tempo o prende e o assusta. Moisés representa a pergunta essencial que o homem faz todo instante – Por que vivemos? – e uma resposta, o gozo possível, condicionado à observação dos mandamentos.

Freud dá uma resposta totalmente contrária à resposta da religião: o gozo absoluto, porque impossível de ser vivido, vem do passado, mas, perdendo essa dimensão temporal, perdura em uma espécie de presente contínuo, condicionando nossa vida. Essa oposição entre o possível e o impossível, entre a religião e a psicanálise, cria a estranheza atraente do objeto Moisés para Freud. O gozo impossível da Coisa fica aquém do tempo, contrariamente ao gozo possível da religião, que mantém seu lugar na trajetória do tempo, além da morte. O primeiro pertence à estrutura do sujeito e regula a lógica da repetição inconsciente; o segundo decorre de seu imaginário.

3. A criação literária

Autores como Foucault e Blanchot registram que durante o século XIX uma experiência nova se introduz no discurso a partir da literatura. Trata-se de uma experiência que se produz a partir da transgressão aos interditos da linguagem. Parece-nos que podemos aproximar o que Foucault aponta na literatura de alguns escritores do século XIX como a dobra da palavra que escava a linguagem do interior e a remete ao infinito do vácuo encarnado pela dama na poesia trovadoresca; já que as estratégias de linguagem que utilizam artifícios como a despersonalização, a subtração e o esvaziamento produzem efeitos semelhantes à transgressão apontada por Foucault:

[...] ela consiste em submeter uma palavra, aparentemente conforme o código reconhecido, a um outro código cuja chave é dada nesta palavra mesma; de tal forma que esta é desdobrada no interior de si: ela diz o que ela diz, mas ela acrescenta um excedente mudo que enuncia silenciosamente o que ela o diz e o código segundo o qual ela diz [...] Quer dizer: ela não comunica, ao escondê-la, uma comunicação interdita; ela se instala, em uma dobra essencial da palavra. Dobra que a escava do interior e, talvez, até o infinito [...] Não é

em seu sentido, não é em sua matéria verbal, mas em seu jogo que uma tal palavra é transgressiva¹⁴.

O precursor desse movimento seria Flaubert, que, segundo Foucault, ao escrever *A tentação de Santo Antônio*, abre espaço para a existência de uma literatura que só existe na rede do já escrito; uma literatura que se desfaz de um elemento ordenador exterior a ela e toma o próprio escrito como matéria-prima; uma literatura que escreve sobre o escrever. Flaubert inaugura uma série: Mallarmé, Kafka, Bataille, Borges, Joyce... Escritores que introduzem na literatura elementos que, a princípio, não fazem parte da linguagem comum, como números e referências espaciais, trabalhando na escrita o desvio, a distância, o intermediário, a dispersão, a fratura. Elementos que Valéry nomeou o físico da linguagem: sons, ritmos, número, ou seja, tudo aquilo que ficava fora do uso comum da linguagem é agora utilizado por esses escritores.

Assim, o rompimento com a tradição literária não esperou Joyce e começou, pelo menos na literatura francesa, desde Rabelais. Num texto de 1532, o narrador, querendo abrigar-se da chuva, sobe na língua de seu herói, o gigante Pantagruel, e, percorrendo léguas na língua de sua personagem, descobre as línguas do Renascimento, o que é a metáfora por excelência do escrever sobre escrever. O narrador Alcofribas Nasier explora seu próprio discurso e descreve um novo mundo através das múltiplas línguas usadas por suas personagens. A reflexão sobre a escritura não data portanto de Joyce e, quando Rabelais escreve: “*articulant, monorticulant, torticulant, culletant, couilletant et diaboliculant, c’est-à-dire callumniant*”¹⁵, ele já inaugurou um texto invadido pela dimensão do gozo, desligado da representação e do simbólico.

*o narrador Alcofribas Nasier
explora seu próprio discurso
e descreve um novo mundo através
das múltiplas línguas usadas por
suas personagens*

Arthur Rimbaud continuou na mesma direção valorizando a materialidade da letra, com o famoso poema *As vogais: A preto, E branco, I vermelho, U verde, O azul* – poema que teve uma profunda influência não só na escritura surrealista, mas também na escultura e na pintura. Em *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, Lucky tem um discurso totalmente sem pé nem cabeça, mostrando a desarticulação geral da lógica e da linguagem: com tom monótono, a personagem diz:

Dada a existência tal como se depreende dos recentes trabalhos públicos de Poignon e Wattmann de um Deus pessoal quaquaquagua de barba branca quaqu fora do tempo e do espaço que do alto de sua divina apatia sua divina athambia (espera???) sua divina afasia nos ama a todos com algumas poucas exceções não se sabe por quê mas o tempo dirá e sofre a exemplo da divina Miranda com aqueles que estão não se saber por quê, mas o tempo dirá...¹⁶.

Esses escritores privilegiam o ser da linguagem, e não o uso da linguagem, como comunicação de um sentido. Trata-se de uma palavra transgressiva que irrompe fora de si mesma, remetendo o escrito para o fora, que não se confunde com a realidade, mas que remete à Outra noite descrita por Blanchot:

O que aparece na noite é a noite que aparece, e a estranheza não provém somente de algo invisível que se faria ver ao abrigo e a pedido das trevas: o invisível é então o que não se pode deixar de ver, o incessante que

12 A. Didier-Weill, *op. cit.*, p. 302.

13 P. Willemart, *Além da psicanálise, as artes e a literatura*, pp. 37-8.

14 M. Foucault, "A Loucura, A ausência da Obra" in *Problematização do Sujeito: Psicologia, Psiquiatria e Psicanálise*, p. 214-5.

15 F. Rabelais. *Pantagruel*, cap. xxxiv, p. 313.

16 S. Beckett. *Esperando Godot*, p. 85.



*escrever se impõe como
um exercício que pretende exaurir
a linguagem sem dela abrir mão,
e revela uma situação extrema a
que o escritor se expõe*

se faz ver. O fantasma está lá para desviar e apaziguar o fantasma da noite. Os que crêem ver fantasmas são aqueles que não querem ver a noite, que a preenchem pelo pavor de pequenas imagens [...]¹⁷.

Ainda segundo Blanchot, ao vazio da Outra noite o sono empresta um refúgio, um sentido, um limite, um antes e um depois, a noite como afirmação do dia. Se o sono faz que o dia sobreviva na noite, quando chega o sonho fica-se mais perto dessa Outra noite onde tudo é incessante, ininterrupto, e da qual o tempo está ausente. A Outra noite remete a esse lado de fora onde habita “o vazio e o vago do anterior”¹⁸. No sonho que se abre para o lado de fora, o sonhador não se reconhece mais em si, nem em outro, ele é arrancado do registro do eu e dos laços com o outro. Não é o eu do sonhador que sonha, é um sonho que se sonha, da mesma maneira que o escrito que se aproxima da região sombria do lado de fora não é escrito pelo eu do escritor, mas é um escrito que se escreve. Ao dobrar-se sobre si mesmo sem se deixar completar, o ato de escrever afasta-se da função representativa e aproxima-se desse espaço ex-timo, espaço do exílio que cada um carrega no interior de si:

Afinal essa dobra do escrever sobre o escrever é um reviramento, um virado de dentro para fora. Essa torção transposta para o que vai se destacar no corpo de vários escritos evidencia um furo que lança tais escritos para fora deles mesmos, mas esse fora é um exterior que lhes é ao mesmo tempo central [...]¹⁹.

Assim, nessa dobra, o escrever abandona os propósitos utilitários com os quais se revestiu durante muito tempo e se aproxima de experiências limites como a experiência do êxtase ou da loucura:

Na verdade, o olho revirado, em Bataille, nada significa em sua linguagem, pela única razão de que ele lhe marca o limite. Indica o momento em que a linguagem chegada aos seus confins irrompe fora de si mesma, explode e se contesta radicalmente no rir, nas lágrimas, nos olhos perturbados do êxtase [...]²⁰.

E ainda:

Daí também essa estranha vizinhança da literatura com a loucura. Descoberta como uma linguagem, calando-se na superposição a si própria, a loucura não o manifesta nem relata o nascimento de uma obra (ou de alguma coisa que, com a genialidade ou com a chance, teria podido tornar-se uma obra); ela designa a forma vazia de onde vem essa obra, quer dizer o lugar de onde ela não cessa de estar ausente, no qual jamais a encontramos porque jamais ela aí se encontrou”²¹.

Mallarmé torna-se um dos nomes mais incisivos do abandono na literatura da função propriamente representativa. Escrever se impõe como um exercício que pretende exaurir a linguagem sem dela abrir mão, e revela uma situação extrema a que o escritor se expõe: “Ao sondar o verso a esse ponto, encontrei lamentavelmente dois abismos que me desesperaram. Um é o nada... O outro vazio que encontrei é o do meu peito”²². Outro escritor que leva o abandono da função representativa da linguagem a seu limite é Joyce. Situado numa tradição de fratura e de advento de uma nova retórica, Joyce escutou e se inseriu no simbólico vigente quando estava em Paris de 1920 a 1939. São os anos do surrealismo que supervalorizou Rimbaud e Lautréamont, tradição literária continuada por seu amigo e secretário Beckett e outros como Ionesco.

As epifanias de Joyce revelam um uso da letra que faz furo na representação. Ele recolhe palavras do dicionário e de conversas escutadas no espaço público. São “retalhos, pedaços de discurso extraídos”²³. Ao extrair as palavras de seu contexto e transformá-las em maravilhosos vocábulos, Joyce apaga a significação imediata associada à palavra:

Ele encontrava palavras para seu tesouro. Ele as recolhia também ao acaso nas butiques, nos cartazes, nos lábios da multidão que se arrastava. Ele as repetia para si tanto e tanto que, no final, elas perdiam para ele sua significação imediata e se transformavam em falas admiráveis [...] ²⁴.

Nessa luta contra a evidência, Joyce vai do uso das epifanias à escrita de *Finnegans Wake*, subtraindo a letra da cadeia de sentido, destruindo o um da significação. O um da significação apóia-se no laço entre o imaginário e o simbólico e diz respeito à relação entre o um da unidade imaginária do corpo próprio e o um distintivo do traço simbólico; relação que supõe o desejo do Outro, pois é o desejo do Outro que permite a leitura do traço como traço distintivo; signo da escolha de amor do Outro. O um da significação diz respeito à possibilidade de fazer o traço distintivo circular por diferentes lugares e submeter-se a diferentes leituras. A leitura separa o signo do objeto e possibilita a transmissão de um sentido, de uma representação no campo comum das representações compartilhadas: o campo dos discursos sustentado pela lógica do par ordenado SI(SI-S2).

As epifanias de Joyce manifestam um uso da letra que rompe o encadeamento da cadeia significante para fazer existir o SI isolado: o tra-

nessa luta contra a evidência,
Joyce vai do uso das epifanias
à escrita de *Finnegans Wake*,
subtraindo a letra da cadeia
de sentido, destruindo
o um da significação

ço unário que não remete a nada a não ser a ele mesmo. Mas Joyce não se detém aí, pois ele volta a colocar suas epifanias em outro contexto, o que provoca não um efeito de sentido, mas uma interrogação; um curto-circuito na função representativa da linguagem. Em *Finnegans Wake*, Joyce vai mais longe e ataca o um do significante; o um distintivo do traço unário: “Ele atenta contra os elementos da língua, aqueles que o dicionário recenseia. Ele os desfaz, combina-os, injeta línguas estrangeiras”²⁵. Assim, ele vai do equívoco à ininteligibilidade, o que Soler aponta como uma forclusão (rejeição) do sentido.

Joyce trabalha com a materialidade da letra e, assim como na experiência do êxtase ou da loucura, o escrito é remetido para fora de si mesmo; rompe, então, os limites da linguagem e aproxima-se dessa região sombria em que origem e morte se conjugam e o corpo é invadido por essa espécie de substância vivenciada que provoca riso e lágrimas. O gozo fora do sentido revelado pela escrita de Joyce é o gozo da letra, que Lacan aproxima do gozo da caligrafia. A caligrafia aponta um gozar de traçar o traço único de uma só vez, sem rasura. Trata-se da arte da rasura excluída que indica o gozo fora de sentido.

Podemos supor então que a literatura que amarra imaginário, simbólico e real diz respeito a um gozo da letra que se enlaça ao gozo do sentido. A literatura pode romper com a função representativa da linguagem e apontar o lugar vazio do objeto, mas ela implica a amarração entre simbólico e imaginário que a leitura

17 M. Blanchot, *O espaço literário*, p. 164.

18 M. Blanchot, *op. cit.*, p. 269.

19 S. Laia. Os escritos fora de si; Joyce, Lacan e a loucura, p. 21.

20 M. Foucault, “Prefácio à transgressão”, em *Estética, literatura e pintura, música e cinema*, p. 43.

21 M. Foucault, *op. cit.*, p. 217.

22 Mallarmé apud Blanchot, *op. cit.*, p. 105.

23 C. Soler, *L’aventure littéraire ou la psychose inspirée*, p. 32.

24 Joyce apud Soler, *op. cit.*, p. 23.

25 C. Soler, *op. cit.*, p. 25



*a escrita de Joyce é diferente,
pois ela não visa à comunicação
de uma significação, seja ela
delirante ou não, mas funciona
como uma suplência
à falta de seu ego*

52

PERCURSO 40 : junho de 2008

introduz. A poesia, a literatura supõe um en-dereçamento, e este implica o leitor, convoca-o a pôr no que é lido uma parte de si. Segundo Lacan, toda vez que somos introduzidos em um mundo diferente do nosso, mundo que nos oferece a presença de um ser, de certa relação fundamental, ela se torna nossa também: “A poesia é a criação de um sujeito assumindo uma nova ordem de relação simbólica com o mundo”²⁶.

Se para Foucault os escritos fora de si aproximam a literatura do êxtase ou da loucura, para Lacan os escritos de Schreber não podem ser tomados como poesia e nem mesmo comparados aos relatos em que os místicos nos comunicam sua experiência singular:

De que se trata nesses testemunhos delirantes? Não digamos que o louco é alguém que vive sem o reconhecimento do outro. Se Schreber escreve essa obra enorme é justamente para que ninguém ignore o que ele sofreu, e mesmo para que, nessa circunstância, os especialistas venham verificar em seu corpo a presença dos nervos femininos pelos quais foi progressivamente penetrado, a fim de objetivar a ligação singular que foi a sua com a realidade divina²⁷.

Se podemos dizer que Schreber é um escritor, não podemos dizer que ele é um poeta, pois sua escrita não nos introduz em uma dimensão nova da experiência:

A poesia faz com que não possamos duvidar da autenticidade da experiência de San Juan de La Cruz,

nem da de Proust ou da de Gerard de Nerval. A poesia é a criação de um sujeito assumindo uma nova ordem de relação simbólica com o mundo. Não há absolutamente nada disso nas *Memórias* de Schreber²⁸.

Schreber é a sede de todo um viveiro de fenômenos e é precisamente a comunicação dessa experiência que lhe vem de fora que lhe serve de inspiração para a escrita de seu livro. Ele escreve sobre o que o Outro lhe faz saber e nessa escrita o mundo inteiro está tomado em uma significação a ponto de quase não existir nada que não esteja referido a ele. Mas, em compensação, “tudo o que ele faz existir nessas significações é de alguma maneira vazio dele próprio”²⁹. A escrita de Schreber é um testemunho objetivado e não a comunicação de uma experiência do sujeito que convoca o leitor a colocar na leitura uma parte de si.

A escrita de Joyce é diferente, pois ela não visa à comunicação de uma significação, seja ela delirante ou não, mas funciona como uma suplência à falta de seu ego. Essa falta de ego é localizada por Lacan na surra que o personagem Stephan Dedalus leva de seus colegas e que tem como efeito o abandono do corpo próprio. No entanto, essa perda dos suportes corporais não acarreta uma crise psicótica seguida de uma construção delirante; incide sobre o corpo da escrita provocando um abandono das referências imaginárias, o sentido, a narrativa, o uso de personagens. Segundo Soler (1998), o ilegível da escrita de Joyce tem relação com o fato de que, para ele, o sentido não está enganchado nos símbolos e sua arte opera entre simbólico e real:

O corporal de sua literatura ocorre porque entre real e simbólico trata-se de um gozo que não é gozo do corpo, mas gozo da letra. Ter um corpo é fazer algo com ele, utilizá-lo. Na literatura de Joyce fica claro que ele não usa seu corpo³⁰.

A escrita de Schreber testemunha o que ocorre em seu corpo, como ele é violado, mani-

pulado, transformado, tagarelado. Joyce promove uma literatura incorporal, livre do imaginário, uma literatura feita de letra pura, sem corpo. Ele trabalha com a materialidade da letra, aquilo que produz marca e aponta para a relação entre a letra e o objeto. A proposta de Soler não é que a escrita de Joyce realize essa função de suplência, pois para ela a escrita de Joyce é homogênea aos fenômenos elementares encontrados na psicose como, por exemplo, a língua fundamental de Schreber. Para Soler, o que produz suplência é o fato de Joyce publicar sua escrita, já que é a publicação que permite que essa escrita entre em relação com outros, que podem funcionar como S2, de tal modo que entre a escrita de Joyce e seu público se estabeleça um equivalente da cadeia significativa³¹.

O mesmo não ocorre com a escrita de Schreber, que permanece como resto inassimilável pelo campo dos discursos. No entanto o interesse do leitor Freud abriu caminho para um público inesperado, os analistas. Se Lacan afirma que não encontramos um sujeito na escrita de Schreber, apenas um testemunho objetivado, ele afirma também que a leitura freudiana das memórias de Schreber introduz ali o sujeito. A leitura/endereçamento de Freud em relação à escrita de Schreber possibilita que o que era dejetado inassimilável pelo campo discursivo, pura exterioridade, encontre uma possibilidade de circulação em um campo comum: o público de analistas. Podemos nos perguntar então: qual é a diferença entre uma escritura testemunhal

»

*Ducasse, Joyce,
qualquer autor ou artista, é fruto
de sua obra e não pai dela.
A filiação é invertida*

e uma ficção? Enquanto os místicos e Schreber querem participar os leitores de uma experiência real ou alucinatória, nossos romancistas e poetas inventam outro mundo, mas será que há tanta diferença entre experiência e ficção e, em segundo lugar, será que não há da parte de todos, autores de autobiografias, testemunhos ou ficção um engajamento na escritura no qual, por mais que eles queiram transmitir algo de pessoal, não estão submetidos à ordem simbólica da linguagem que transforma seu imaginário?

A escrita testemunhal, seja ela objetiva ou subjetiva, assim como a escrita que revela a dobra do escrever sobre o escrever, aponta para o assujeitamento do humano à linguagem e nesse sentido podemos inverter a equação habitual que vê a obra como expressão do autor. Lembremos de Lautréamont, o conde de Lautréamont, o autor dos *Cantos* que publicou a segunda parte da obra *Poesias* sob seu nome de batismo, Isidore Ducasse, sustentando assim que Ducasse é gerado pela sua obra anterior *Os cantos*. Assim, Ducasse, Joyce, qualquer autor ou artista, é fruto de sua obra e não pai dela. A filiação é invertida. A obra é expressão em duas palavras e não expressão do escritor; a obra é fruto das pressões dos terceiros, do Simbólico e do Imaginário contemporâneos, da tradição etc.³² Rosa, Flaubert ou Joyce são frutos das escritas que levam o nome deles. Neste sentido, a biografia, a neurose ou a psicose do escritor importam, mas muito menos do que pensam muitos críticos.

26 J. Lacan. (1955-1956) *As psicoses*, p. 94.

27 J. Lacan, *op. cit.*, p. 94.

28 J. Lacan, *op. cit.*, p. 94.

29 J. Lacan, *op. cit.*, p. 95.

30 C. Soler, *op. cit.*, p. 100.

31 Joyce consegue promover esse intercâmbio graças a sua escrita ao produzir um registro; ao fazer Um. Ele faz Um ao se pôr belo através da letra. Segundo a leitura de Soler do seminário "O sinthoma", Joyce faz Um através do LOM (l'homme). Lacan agrega ao LOM a palavra *escabeau* (escabelo), que na escrita de Joyce surge como l'hessecabeau (na qual encontramos o h de homme = homem, beau = belo, esse = ser, hausser = elevar). O *escabeau* é "algo para subir e ganhar estatura; é o que faz de um qualquer alguém, isto porque se vê belo" (Soler, 1998, p. 103).

32 P. Willemart. *A pequena letra na teoria literária*.

Referências bibliográficas

- Beckett S. (2006). *Esperando Godot*. Trad. Fabio de Souza Andrade. São Paulo: Cosacnaify.
- Blanchot M. (1987). *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Didi-Huberman G. (2005). *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: 34.
- Didier-Weill A. (1997). *Os três tempos da lei*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar (Transmissão da Psicanálise).
- Foucault M. (2001). "Prefácio à transgressão", in *Estética, literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária (Coleção Ditos Escritos v. III).
- _____. (2002). "A loucura, a ausência da obra", in *Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002 (Ditos e Escritos v. I).
- Lacan J. (1959-1960/1991). *A ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar (O seminário, livro 7).
- _____. (1961-1962). *A identificação*, Recife, publicação para circulação interna, Recife: Centro de Estudos Freudianos de Recife, 200.
- Laia S. (2001). *Os escritos fora de si; Joyce, Lacan e a loucura*. Belo Horizonte: Autêntica e FUMEC.
- Rabelais F. (1955). *Pantagruel*, in *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard (*La Pléiade*).
- 54 Regnault F. (2001). *Em torno do vazio; a arte à luz da psicanálise*. Rio de Janeiro: Contra capa.
- Secretaria do Estado de Educação e Cultura (1978). *A casa da flor*. Rio de Janeiro (Coisas nossas).
- SOLLER C. (2001). *L'aventure littéraire ou la psychose inspirée*. Paris: Editions du Champ Lacanien (In Progress).
- Willemart P. (1995). *Além da psicanálise, as artes e a literatura*. São Paulo: Nova Alexandria.
- _____. (1997). *A pequena letra na teoria literária*. São Paulo: Annablume.

The act of creation

Abstract Like a potter creating a vase around emptiness, man creates signifiers and shapes his reality. Artistic creation is particularly apt to show the emptiness resulting from the "cutting of the signifier" as Lacan defines it. With the *Temptation of Saint Anthony*, Gustave Flaubert inaugurates in literature a kind of writing that takes as its subject the very act of writing. Mallarmé, Kafka, Bataille, Borges, Joyce and other writers have followed him on this trail.

Keywords signifier; artistic creation; Flaubert; literature; psychoanalysis of art.

Texto recebido: 09/2007

Aprovado: 02/2008