



Universidade de Brasília

Instituto de Psicologia

Departamento de Psicologia Clínica e Cultura

Programa de Pós-Graduação

Tese de Doutorado

**ENSAIOS DE UMA PSICANÁLISE:  
ESCRITA E TRANSMISSÃO**

**Bárbara Taveira Fleury Curado**

Brasília

Agosto/2021

Universidade de Brasília  
Instituto de Psicologia  
Departamento de Psicologia Clínica  
Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura  
Tese de Doutorado

**ENSAIOS DE UMA PSICANÁLISE:**

**ESCRITA E TRANSMISSÃO**

Bárbara Taveira Fleury Curado

Tese apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade de Brasília, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Psicologia Clínica e Cultura, linha de pesquisa Psicanálise, Subjetivação e Cultura.

ORIENTADORA: Profa. Dra. Eliana Rigotto Lazzarini

Brasília

Agosto/2021

**Banca Examinadora:****Presidente:** \_\_\_\_\_**Profa. Dra. Eliana Rigotto Lazzarini****Membro Externo:** \_\_\_\_\_**Prof. Dra. Valéria Silveira Brisolara****Membro Externo:** \_\_\_\_\_**Prof. Dra. Sônia Xavier de Almeida Borges****Membro Interno:** \_\_\_\_\_**Profa. Dra. Márcia Cristina Maesso****Membro Suplente:** \_\_\_\_\_**Profa. Dra. Daniela Scheinkman Chatelard**

## **AGRADECIMENTOS**

Ao CNPq, pela bolsa de estudos.

À Capes pela bolsa de doutorado sanduíche.

À Profa. Dra. Eliana Rigotto Lazzarini, pelo comprometimento com essa pesquisa, pelo encorajamento desde os tempos de mestrado e pelas inúmeras portas abertas. Seu apoio deu materialidade a esse trabalho, mas se estende para além dele.

À Profa. Dra. Isabelle Alfandary, pelas aulas, seminários e ricas supervisões durante o ano em Paris.

À Profa. Dra. Márcia Cristina Maesso pela participação na qualificação, que tanto contribuiu para o desenvolvimento desse trabalho, e agora, pela presença na defesa.

À Profa. Dra. Sônia Xavier de Almeida Borges e à Profa. Dra. Valéria Silveira Brisolara, por terem aceito o convite de participação nesta banca de defesa. O trabalho das duas com a escrita e a transmissão, cada uma de um lugar específico e de um jeito próprio, é de muita inspiração.

À Profa. Dra. Daniela Scheinkman Chatelard, pelas trocas e contribuições que começaram no mestrado e ainda se estendem.

À todos os colegas de pesquisa, especialmente ao João Milton Tavares, Hyago Pinheiro, Felipe Ferreira, Alvinan Magno, André Paiva, Andréa Freitas e Rafaela Brandão, pelas leituras, críticas e sugestões tão atenciosas. Nossas trocas ficaram escritas nessas linhas.

Ao psicanalista Roberto Mello, pela escuta.

À confiança e às palavras de cada um que me põe no lugar de analista.

*Era certo que sofrias, Inocência, preso à pureza. Ninguém suporta isso e se  
fica aí, enredado nessa luz, mente. O humano tem que sair de casa, cair,  
quebrar se quiser ser amado. A queda é a salvação, Inocência.*

*(Edimilson Pereira, O Ausente)*

## RESUMO

O que é possível escrever e transmitir sobre uma experiência psicanalítica é a questão que motiva o desenvolvimento desta tese. Partindo dos limites da linguagem e da verdade, a forma surge nesse trabalho dando relevância ao estilo como um enlace entre estética e ética. Isso porque, após a década de 70, Lacan se esforça em demonstrar que mais importante que comunicar um sentido, é fazer a língua ressoar no corpo. Diante disso, o estilo como modo de semi-dizer a verdade se torna uma questão ética para todo analista. Ética que se apresenta através de uma estética que não pode ser qualquer, porque passa necessariamente pela experiência daquele que põe seu corpo em jogo na vida. Por fim, percorrendo alguns gêneros literários, cada um acompanhando uma determinada expressão da subjetividade, chegamos ao ensaio. Forma pessoal, experimental, indo do singular a um possível universal. O intuito é que através de uma escrita ensaística, a pesquisadora transmita algo de sua experiência de análise, fazendo do impossível de tudo dizer, um compartilhar que ressoe também no leitor.

Palavras-chave: escrita; psicanálise; literatura; ensaio; estilo.

## **ABSTRACT**

What is possible to write and transmit about a psychoanalytic experience? This is the question that motivates the development of this research. Starting from the limits of the language and the truth, the form appears in this work giving relevance to the style as a link between aesthetics and ethics. The reason for this is that, after the 1970s, Lacan strives to demonstrate that more important than communicating a meaning, it's to make language resound in the body. Therefore, style as a way of semi-telling the truth becomes an ethical reason for all psychoanalysts. Ethics that presents itself with a specific aesthetics, because it necessarily goes through the experience of the one who puts his body in life. Finally, going through some literary genres, each one accompanying a determined expression of subjectivity, we arrive at the essay. A personal and experimental form that comes from the singular and may arrive to a possible universal. The intention is that, through an essayistic writing, the researcher transmits something of her analytical experience, joking with the impossibility to say everything, sharing something that resonates in the reader.

Keywords: writing; psychoanalysis; literature; essay; style.

## SUMÁRIO

Introdução .....	8
1. Estilo e Verdade .....	13
1.1. Um dizer para além da linguagem .....	13
1.2. Erotismo: letra que se escreve no corpo.....	22
1.3. Verdade, só se for para semi-dizê-la .....	28
1.4. Estilo: um enlace entre estética e ética .....	35
2. Psicanálise e Escrita .....	42
2.1 Experiências limiaries .....	42
2.2. Narrar para experienciar .....	50
2.3. Do romance ao conto .....	55
2.4. Ficção e luto .....	59
2.5. Ensaio: torções de uma transmissão .....	63
3. Ensaaios de uma Psicanálise .....	72
3.0. Ensaaios de quê? .....	72
3.A. Dos Outros ao Outro inconsciente: isso se escreve .....	75
3.X. Sexo, Outra narração .....	82
3.1. Lugar de partida .....	86
3.2. Abandono .....	92
3.3. Herança .....	98
3.4. Isso goza em mim, por isso, escrevo .....	101
3.5. Erotismo .....	105
3.6. Narrativas sobre a morte .....	109
Conclusão .....	116
Referências bibliográficas .....	119

## Introdução

*Escrever é escutar com mais força*

(Lobo Antunes)

A experiência do divã vem mostrando seus efeitos na vida dos sujeitos desde Freud. Muito já se falou e teorizou sobre o que consiste essa cura pela fala, sobre o que motiva um sujeito a procurar uma análise, o que vai sendo transformado nele no desenrolar das sessões e por fim, como se encerra uma análise, ou melhor, o que ocorre com um sujeito pretensamente analisado.

Diante da singularidade daquele que fala, há inúmeras maneiras de se dizer sobre a experiência analítica. Ainda assim, a questão persiste, como dizer o que parece tão singular e impossível de ser dito em seu todo? A escrita foi o caminho aqui privilegiado. É por meio dela que o exercício de tentar transmitir o que for possível de ser transmitido de uma experiência de análise se fará. A motivação é antes de tudo pessoal. Isso porque acredito que todo pesquisador é obcecado por seu objeto de pesquisa. No dia-a-dia ele tem a audácia de negar seu desejo, dizer que sonha e espera o momento em que a tese irá terminar ou que irá pensar na vida sem a pesquisa, mas a verdade é que invertemos a lógica porque é duro admitir que somos obcecados pelo que pesquisamos, somos nós que perseguimos esse objeto, que tentamos encontrar seu real, que não conseguimos pensar em outra coisa que não o atravesse em alguma instância.

Após um ano de pesquisa bibliográfica, percebi que esta levaria uma vida. Era preciso botar um ponto de basta, sair do lugar de leitora voraz e começar a escrever. Os começos são tão importantes de serem criados quanto os finais. “Apressa-te lentamente” (p. 63) recorda o escritor Ítalo Calvino em *Seis propostas para o próximo milênio*.

A escrita talvez seja meu objeto fetiche, curiosidade infantil que carrega malícia, marca de minha perversão, daquilo que denego e resisto em aceitar, já que como Gagnebin (2014) afirma, escrevemos para resistir à morte, resistir ao apagamento de nossas próprias vidas. Acredito que todo escritor não suporta a ideia do esquecimento e se ilude incansavelmente com aquilo que escreve. A escrita é este constante exercício de bordear a memória, de contorná-la para que os buracos do corpo e da vida não aumentem a ponto de nos desmoronarem. Gagnebin (2014) ainda dirá que se a

narração dava o suporte simbólico dentro das sociedades ocidentais pré-modernas, hoje a escrita cumpre esse papel.

Se o tema da escrita é central neste trabalho, não o é só. A escrita, que sempre esteve em meus dias, só assumiu o lugar de protagonista como efeito de análise. Assim, por mais que haja uma vasta bibliografia sobre o percurso de uma psicanálise, esta também será aqui retomada na tentativa de cruzar a escrita com os efeitos da experiência do divã, ou seja, no ensejo de dizer por meio da escrita o que se pode transmitir acerca de uma análise.

Do lugar de analisanda para o lugar de analista, desejo que cobra um preço, passagem que não se deu só, teve na escrita seu suporte, pois como Lacan recorda no *Seminário livro 6*, somos seres mancos e os suportes simbólico-imaginários nos são imprescindíveis. Um ano após a assunção da função analista comecei a perder a audição. Perda dita biológica, mas desde Freud nos perguntamos se é possível tratar do corpo sem levar a palavra em conta. Jorge Broide em seu texto *A clínica psicanalítica na cidade* afirma que o sujeito fala, o difícil é escutar, somos nós, enquanto analistas que temos dificuldade de escutar, porque sabemos que podemos escutar o pior, o horror. Quando comecei a atender, já estava em análise há cinco anos, ainda assim, mesmo que estivesse me escutando, ainda que houvesse desejo de analisar, não há garantias que aquele que escuta conseguirá escutar. E se temos notícia de que podemos não aguentar, isso ocorre pelo lugar que ocupamos nesse discurso, o lugar de objeto *a*, lugar que pertence à um discurso que está no laço social. Em outras palavras, há algo - que Freud (1915[1914]/1996) chamou de transferência de amor - que enlaça analista e analisando, dando ao analista a responsabilidade de manejar o pior: o real, a angústia.

Freud (1915/1996) orientou, como suporte desta escuta, o tripé: análise pessoal, estudo teórico e supervisão. Mas é preciso lembrar que Freud escreveu até o último dia de sua vida. Não quero dizer que esta via será a mesma para todos os analistas, mas retomar a escrita freudiana é repensar o que Freud fez com aquilo que escutou: ele escreveu, digo, ele compartilhou e teorizou acerca de seu trabalho, jogou no Outro aquilo que não sabia, aquilo que lhe era difícil de elaborar sozinho. Sobre o lugar da escrita na obra freudiana, Ana Costa (2001) chega a questionar: “Em Freud, pode-se mesmo indagar se escrever não foi o elemento central, o elemento que lhe permitiu até mesmo escutar” (p.130). Já que, como nos lembra a autora, hoje sabemos que *A interpretação*

*dos sonhos* é testemunho do trabalho de luto de Freud pela morte de seu pai, enquanto as cartas à Fliess possibilitaram sua análise pessoal.

Esses fatos nos levam à um terceiro, a perceber que a escrita de Freud, como afirma Ana Costa (2001), não faz distinção “entre seus processos pessoais e as elaborações de conceitos que propôs” (p. 131), ou seja, é uma escrita que revela a forma como ele se serviu dos seus conteúdos mais íntimos, transformando-os em manifestação cultural. Parece ser justamente este o trabalho do escritor, revelar-se ao mundo, não enquanto eu que demanda reconhecimento narcísico, mas enquanto sujeito do inconsciente, barrado. Em outras palavras, enquanto ser incompleto e errante, desejoso de algo que possa transmitir e fazer laço com o Outro. Orhan Pamuk (2007) se expressou na entrega do prêmio nobel de literatura: “a escrita e a literatura estão intimamente ligadas a uma carência no centro de nossa vida, e aos nossos sentimentos de felicidade e de culpa” (p. 37).

A escrita, recorda Ana Costa (2001), é esse campo transicional entre eu e isso, que carrega nossa condição de exílio, ela é um fazer com os restos dessa separação do Outro jamais concluída. A escrita, que aparentemente é um exercício solitário, é também um fazer junto, fazer com tudo aquilo que herdamos do Outro cultural. Sobre isso, Pamuk (2007) disse: “se um escritor quiser contar sua própria história (...), primeiro precisa sentir a força da história acumular-se dentro de si” (p. 15). Não por acaso os textos de Freud se tornaram clássicos, pois contém a característica de não serem fechados, conclusivos nem assertivos, convidando o leitor a repensar a cultura, nossas heranças, e a própria psicanálise junto com ele, a continuar a escrita psicanalítica, a colocar algo de si ali.

Sobre a questão que move este trabalho, acerca do que é possível escrever e transmitir da experiência de uma psicanálise, começaremos falando do possível, este que só se faz questão porque carrega nele a impossibilidade, ambiguidade própria da linguagem. Assim, partirei da linguagem, do que é factível do dizer, de como é viável se servir dela para expressar aquilo que não cabe em língua nenhuma, mas se faz verdade. “Lituraterra” (p.105), eis o termo que Lacan (1971/2009) cria para fazer sua virada poética, quer dizer, para falar da linguagem e demonstrá-la em sua função que vai além do sentido, função que ressoa no corpo de quem se põe a jogá-la. Para além de um estilo lacaniano, o que o autor discorre e demonstra à partir deste seminário, é que dizer de uma outra forma se torna uma questão ética, de fazer passar ali onde a linguagem mostra seu

limite, uma verdade outra, que só sai enquanto semi-dizer, revelando que a questão do estilo é necessária para aqueles que se debruçam no território da psicanálise.

Após esse percurso, penso a narração, na qual Walter Benjamin ajuda a fazer a relação íntima e política que há entre as formas que narramos e a produção de nossa subjetividade. Aqui a questão da transmissão será realçada pela importância da partilha do que se vive por meio da palavra. Do romance ao conto, do conto ao ensaio. Partindo da modernidade, passando pela experiência da psicanálise e chegando aos dias atuais, o ensaio será então abarcado como uma forma privilegiada de escrita.

Após esse percurso, que chamarei de teórico-afetivo, posto que transitar por esses temas me afetam de tal modo que é impossível escrever sem me colocar nesta escrita; a forma capaz de falar sobre o que me ponho a estudar, como bem lembra Iannini em *Estilo e verdade em Jacques Lacan*, não é estilo de uma subjetividade, mas justamente o contrário, a aventura linguística é prova de que o “estilo é método imerso no objeto, inseparável dele. (...) Lá onde o método procura, o estilo encontra” (Iannini, 2013, p. 271). Esse esforço de escrita ensaística terá seu desenvolvimento no capítulo três, onde escrita e transmissão pretendem se encontrar passando algo da experiência de minha análise.

Como Iannini (2013) afirma, só é possível escrever alguma coisa de uma psicanálise tendo o estilo como seu elemento irreduzível para sua transmissão. Assim, na última parte desta tese, aquela que me caberá escrever em semi-dizer o (im)possível de se transmitir de uma experiência de análise, procurarei fazer por meio de uma escrita ensaística, para que no exercício de construir o texto, onde a comunicação falhar, o leitor venha e se ponha a experienciar a leitura com a verdade que lhe for possível.

Para recomençar, trago uma citação que encontrei pela primeira vez no último parágrafo da tese de Iannini (2013). Ele a cita com o objetivo de concluir que não há linguagem nem verdade que nos distancie da falta, dessa lacuna entre ser e sentido. Retomo-a para marcar com Lacan, de qual esforço me empenho a escrever, ensaiar e experienciar:

Uma teoria que inclua a falta, a ser encontrada em todos os níveis inscrevendo-se aqui como indeterminação, ali com certeza, e a formar o nó do ininterpretável, é nela que me empenho decerto não sem experimentar sua atopia sem precedentes. A pergunta aqui é: quem sou eu

para ousar tal elaboração? A resposta é simples: um psicanalista. É uma resposta suficiente, se limitarmos seu alcance a isto que tenho de psicanalista: a prática. (Lacan, 2003, p. 339).

Se a prática do analista guia sua clínica tanto quanto reescreve a teoria, talvez a questão do estilo, desse traço do inconsciente presente na letra daquele que se põe a pensar e escrever a clínica, seja mais que uma constatação, mas uma exigência ética inevitável.

## Capítulo 1

### Estilo e Verdade

*Respondi que gostaria mesmo era de poder um dia afinal escrever uma história que começasse assim: "era uma vez...". (...) ocupada em me lembrar de minhas primeiras histórias aos sete anos, todas começando com "era uma vez"; eu as enviava para a página infantil das quintas-feiras do jornal de Recife, e nenhuma, mas nenhuma, foi jamais publicada. E era fácil de ver por quê.*

*Nenhuma contava propriamente uma história com os fatos necessários a uma história. (...) Mas desde então eu havia mudado tanto, quem sabe eu agora já estava pronta para o verdadeiro "era uma vez". Perguntei-me em seguida: e por que não começo? (...) E comecei. Ao ter escrito a primeira frase, vi imediatamente que ainda me era impossível. Eu havia escrito:*

*"Era uma vez um pássaro, meu Deus".*

*(Clarice Lispector, Para não esquecer)*

#### 1.1 Um dizer para além da linguagem

Começemos pela pergunta que move esta tese: o que é possível escrever sobre uma psicanálise? Ilda Feldman disse, na contracapa do livro de Luciana Salum (2016), que “só quem comparece ao próprio desencontro pode escrever com graça e leveza de sua psicanálise”. Mas o que significa escrever com graça e leveza? Ora, estamos falando de forma, e veremos que se não é possível tudo dizer sobre uma análise, a questão de como transmitir a experiência do inconsciente não se desvincula da forma, logo, estética e ética irão aqui mais uma vez se encontrar.

Falar de escrita é também falar de transmissão, do que é possível deixar passar, escapar à morte e servir de herança para a sustentação do laço social. Se o que se escreve é a vontade de deixar algo no papel, é também a presentificação do que falta. O que se transmite pela escrita traz a marca da fragilidade humana, escrevemos porque diferentemente dos outros seres da natureza, não suportamos só viver e cavamos marcas - no mundo e no próprio corpo - para mostrar que a vida carrega alguma experiência mística, algo da ordem do irreal, ou do real, como prefere nomear Lacan. Quando tudo for pó, o que restará de nós será levado até pelo vento mais leve. Eis o mais inquietante da alma humana, essa “insustentável leveza do ser” (nome do romance de Milan

Kundera), revelando os frágeis castelos de areia que sustentam nossas ficções. Ficções que se dão todas em torno desse vazio que nos funda. *Savoir-faire* com o vazio, com este nada que nos une; a forma é o que passa, é o passe, é a própria transmissão do vazio que nos cerca e une. Por isto Lacan (1976-77/2004) diz que o estilo é o objeto, forma que cada um cria para dizer e passar o vazio.

Quem és? Perguntei ao desejo.  
Respondeu: lava. Depois pó. Depois nada.  
(Hilda Hilst, 1992/2017, p. 478)

É preciso começar por algum lugar, e já que os nascimentos humanos não são apenas fatos, mas carecem de marcos simbólicos, começemos pela linguagem, essa arma que o sujeito criou - e que criou o sujeito - na sua inquietante batalha contra o vazio que o cerca.

Octávio Paz, em *O arco e a Lira*, é enfático em dizer que somos feitos de linguagem, eis a condição humana. Paz (2012) se aprofunda nesse tema e apresenta o paradoxo que nos cerca: ao mesmo tempo que as palavras vivem em nós e nos constituem, elas nos escapam e não há como nos reduzirmos à elas. A linguagem se torna aquilo que é mais natural no humano, mas ela não contém nada de natural, é pura construção: “o homem é um ser que criou a si mesmo ao criar uma linguagem” (p. 42). Palavra, língua, linguagem, humano, ser, sujeito, ... é tarefa árdua criar limites entre tais conceitos, eles se misturam e rompem o tempo todo com a lógica consciente, é aí que algo se revela numa outra lógica, em um para além que desde Freud chamamos de inconsciente.

Mas antes de abordá-lo, façamos algumas distinções. Para Saussure (1983) a linguagem é maior que a língua, abarca toda a maneira do ser humano se expressar, contém diferentes tipos de signos e não é jamais fechada em si. Já a língua, afirma Saussure (1983), é uma parte da linguagem, é seu produto social, contendo um modo específico de organização que diferentemente desta última, pode ser considerada um todo com regras. Barthes (2013) dirá: “A linguagem é uma legislação, a língua é seu código” (p. 13).

Paz (2012), para definir linguagem, recorda que o estudo desta só foi possível quando o humano reconheceu a não identidade entre o objeto e seu signo, ou seja, a fenda que há entre nós e a realidade. Para o autor, as palavras são “o único testemunho de nossa realidade” (Paz, 2012, p. 38), sem elas não conseguimos nos aproximar do mundo.

Lacan, em *O seminário livro 7*, afirma que desde o *Projeto para uma psicologia científica*, o pensamento freudiano gira em torno da percepção da realidade e de como ela se constitui para o sujeito. O autor ainda dirá que já nesta obra Freud postula uma resposta: a realidade humana se constitui por trilhamentos (*Bahnung*) através das experiências de prazer e desprazer do *infans*. Para Lacan (1959-60/2008) essas experiências não se inscrevem em uma referência biológica, mas estão “inteiramente suspensas ao outro, àquele que Freud designa (...) como *Nebenmensch*” (p. 55), o próximo. Assim, o psicanalista afirma que a linguagem é o veículo mais seguro para encontrar aquilo que marca “o rastro da experiência humana acumulada da tradição” (p. 58), inscrevendo nossa memória e criando a realidade psíquica.

Freud (1985/1996) se apropriou do termo *das Ding* para designar o elemento que o sujeito isola de sua experiência do *Nebenmensch* - o Próximo - tornando-o a referência em torno do qual todos os seus anseios se guiarão. *Nebenmensch* é essa distância íntima que há entre o sujeito e o objeto de seu desejo, marcando que o que se inscreve no sujeito são traços da experiência primeva que ele alucinou com *das Ding* - a Coisa.

Lacan em *O Seminário livro II* chamará esses traços de percepção de significantes. Eles decorrem primeiro do que no *Seminário livro 7* o autor nomeou de ausência de *das Ding* enquanto objeto interdito à todo sujeito. Assim, Lacan (1959-60/2008) dirá que justamente por *das Ding* nos ser interdito, surge em torno dele as representações.

Podemos dizer que *das Ding* é a Coisa que nos falta e por faltar, deixa um vazio em nós. É em torno desse vazio que buscamos não apenas o reencontro com essa Coisa que foi perdida, mas que também, nesse movimento de reencontro, trilhamos representantes que tentam se aproximar dela. Esses representantes revelam que palavra e coisa formam um par estritamente ligados no mundo humano, ou seja, a Coisa é governada pela palavra e isto é decorrência da ausência de um objeto que responderia à pulsão.

Tal pensamento freudiano vai de encontro com o de Octavio Paz (2012) quando este afirma que “a história do homem poderia reduzir-se à história das relações entre as palavras e o pensamento” (p. 37). Ou seja, na relação do homem com o mundo está a linguagem e é a partir de seus elementos que podemos nos aproximar da realidade. Para Lacan (1957-58/ 1999) é isso que

marca o que ele chama de retorno à Freud, essa supremacia do significante, daí surge o aforisma cunhado por Lacan (1964/2008): “o inconsciente é estruturado como uma linguagem” (p. 27).

Para Lacan (1957-58/1999), Freud mostra que as leis de composição do inconsciente “coincidem exatamente com algumas das mais fundamentais leis de composição do discurso” (p. 70) revelando “que somos determinados por essas leis [estruturantes primordiais da linguagem] no mais íntimo de nós” (p.70). É assim que para o autor (1977), “a linguagem é condição do inconsciente” (p. 14) e este “é a implicação lógica da linguagem” (p. 14).

A questão que se põe para todo sujeito é que ele desconhece a ordenação dos significantes, ela lhe foi perdida no momento da *Spaltung*, divisão que instaura o recalque. Assim, o discurso que rege o inconsciente é sentido por quem o contém como o discurso do Outro, discurso que lhe é estranho por sê-lo estrangeiro. É por esta razão que a *Spaltung* institui uma estrutura de divisão psíquica através do recalque originário. É com o recalque, afirma Dor (1989/2003) que a primeira grande operação linguageira se dará, ou seja, que a criança fará sua primeira metáfora, substituindo o desejo da mãe pelo Nome-do-Pai. Assim, adentramos na ordem simbólica, ao reconhecer o desejo da mãe como um significante, ou seja, submetido à castração e passível de ser substituído. À esta operação, que Lacan (1957-58/1999) chama de metáfora paterna, gera o advento do inconsciente, de um saber que foi ordenado por uma lógica ao qual Eu [*je*] desconheço.

Façamos uma retomada: Freud (1985/1996) postula que o objeto que responderia à demanda humana - *das Ding* - é por sua natureza perdido. Diante disso, Lacan (1959-60/2008) faz uma releitura deste texto freudiano e afirma que o sujeito se constitui em torno do vazio que *das Ding* deixou ao se ausentar em nós. Lacan (1964/2008) dirá que todo humano nasce com essa “fenda” (p. 38) marcando que seu ser, sua essência, não vem pronta ou dada à priori, desse fato cunha-se o termo lacaniano falta-a-ser. Tal “hiância” (p. 31), advinda da ausência de *das Ding*, possibilitará que o sujeito fale, ou seja, se introduza na lei do significante, forjando aí seu ser enquanto *parlêtre* (falasser), e marcando que o estatuto do inconsciente não é ôntico, mas ético e a ética que o rege é a do desejo.

É em torno desse vazio - *das Ding* - que retiro os significantes da qual o sujeito se aliena. Tomemos a questão da seguinte forma: para Lacan (1964/2008), falta o significante primordial ao sujeito, aquele que faria ele se reconhecer em seu corpo e no mundo sem a mediação da palavra,

dando-o sua essência. Assim, “(...) segundo Freud, que disso testemunha de todas as maneiras, (...) no psiquismo não há nada pelo que o sujeito se pudesse situar como ser de macho ou ser de fêmea” (p. 200), nada que marque sua essência, que diga o que ele é. Tais vias só podem ser retiradas do campo do Outro: “como homem ou como mulher, o ser humano tem sempre que aprender, peça por peça, do Outro” (p. 200). E o que é este Outro? Este Outro que pode ou não ser encarnado por uma pessoa, é acima de tudo o “lugar onde se situa a cadeia significante que comanda tudo que vai poder presentificar-se no sujeito” (p. 200), ou seja, é o local de onde retiramos as referências para construirmos nosso ser.

Lacan (1964/2008) retoma o *Projeto* para dizer à sua maneira aquilo que Freud já havia postulado, que “a sexualidade se instaura no campo do sujeito por uma via que é a da falta” (p. 201). Esta falta se apresenta primeiramente como a “falta real” (p. 201), que advém da reprodução sexuada, depois há a falta “em torno do qual gira a dialética de advento do sujeito a seu próprio ser em relação ao Outro” (p. 201), que o coloca nessa dependência dos significantes do campo do Outro. De acordo com Lacan (1958-1959/2016), as duas faltas demarcam a distância entre o sujeito e a realidade, revelando que “não há um acordo pré-formado entre o desejo e o mundo” (p. 383), este acordo se dará de uma forma tal onde o sujeito se constituirá como seu desejo numa relação terceira com a fantasia.

É isso que Lacan discorre no *Seminário livro 6* ao dizer que na ausência de um objeto que responda às suas demandas, o sujeito não se fixa a um objeto, mas à fantasia em torno do objeto interdito - *das Ding*. A fantasia é o que dá suporte ao desejo do sujeito, justamente isto que o constitui em sua singularidade, amarrando-o “a certa função da linguagem, a uma certa relação do sujeito com o significante, (...) o que nos permitirá, no fim, entender mais profundamente a natureza da criação poética em suas relações com o desejo” (p. 14).

É por esta construção, que ocorre a partir da falta e pelos significantes que circundam essa falta, que Lacan demonstrará no *Seminário livro 6* que a fala é não apenas aquilo que forma o ser - em suplência à ausência de uma essência - mas também aquilo que o faz enquanto captura do *Isso* pela linguagem.

A fala vem então como efeito da falta, da “falha última do Outro como garantia do certo (*sûr*)” (Lacan, p. 202, 1958-1959/2016), garantia de indícios de verdades. Nascemos faltantes, com

esse vazio deixado por *das Ding*, e diante disso nos apoiamos no Outro, buscamos externamente, fora de nós, referências, a construção de uma suposta norma e normalidade; esquecendo que o Outro também é manco, à ele também falta *das Ding*. Assim, se apoiar no Outro é se apoiar em algo manco, já que falta a peça fundamental a todo sujeito, a peça que permitiria o humano se identificar com seu discurso. “Não há Outro do Outro” (p. 827), daí advém a renúncia à metalinguagem. Sobre esta, Iannini (2013) dirá que a posição metalinguística é análoga à formulação de máximas universais ou a tentativa de verdades primeiras ou últimas, independentes de toda experiência do sujeito. Para o autor, “dizer que não existe metalinguagem (...) é vetar a possibilidade de um discurso primeiro que legitime os discursos particulares” (p. 149).

A falta de um objeto que nos complete juntamente com a impossibilidade de reencontro desse objeto perdido, coloca o sujeito diante de outra impossibilidade: a de reencontrar seu ser. Diante disto, o sujeito se põe a falar, ele se serve então da linguagem para construir algo, um “ser que se decompõe, de maneira sensacional, entre seu ser e seu semblante, entre si mesmo e esse tigre de papel que ele dá a ver” (Lacan, 1964/2008, p. 107). A fala se serve da linguagem e esta é retirada do Outro que não tem um Outro a que se referir, o que nos leva à impossibilidade de encontrar uma linguagem que corresponda à verdade absoluta, à Coisa em si. Eis o paradoxo que funda o humano: o sujeito é (e)feito de linguagem, mas não se restringe à ela.

Seguindo o percurso de Freud e Lacan, pensemos no *Witz* - traduzido por chiste - para mostrar em suas vias estruturantes os fundamentos do inconsciente. Isto porque essa tirada espirituosa além de ser uma formação do inconsciente, coloca em prática as duas leis principais de trabalho do significante, a metáfora e a metonímia. O chiste, de acordo com Freud (1905/1996), é uma formação dada através de um jogo de palavras, gerado de maneira espontânea e causando humor pela passagem de um sentido novo (metáfora), surpreendente, que estava recalcado, aliás, daquele tipo de coisa que não se pode muito bem dizer às claras, dirá Freud (1905/1996). O chiste surpreende aquele que escuta e aquele que fala pela ambiguidade presente no jogo de significantes, ambiguidade que só é possível graças à impossibilidade da metalinguagem, ou seja, seu caráter de inexatidão como aquilo que possibilita o jogo de equívocidade.

A ambiguidade do chiste faz essa função de esconder o proibido e ao mesmo tempo deixá-lo passar. E como isso se dá? Assim que escutamos um chiste há uma redução do sentido, um aparente

não sentido (*nonsense*) naquilo que foi escutado, isso porque reconhecemos que algo ali escapa à racionalidade, aliás, à lógica socialmente estabelecida. O aparente não-sentido é decorrência do jogo com o significante. Mas logo em seguida será o Outro - encarnado no sujeito - que fará essa passagem do sem-sentido ao passo de algum sentido novo. Se antes só havia um deslocamento metonímico, é aí que a metáfora ocorre, já que esta é sempre a criação de algo que até aquele momento não existia. A metáfora, afirma Lacan no *Seminário livro 5*, é o próprio exercício da criação, é a quebra na cadeia que insere ali um novo significante pela substituição de outro existente, gerando o efeito de um sentido autêntico e não esperado.

Acontece que por estarmos no laço social, o chiste só é chiste se o Outro autenticá-lo como tal. Se o Outro não reconhece o novo e surpreendente sentido que há no jogo com os significantes, não há chiste, apenas o não-sentido, uma ausência completa de comunicação. Assim, Lacan (1957-58/1999) dirá que o *Witz* comunica algo que está para além do código social estabelecido, algo que não costuma ser ouvido enquanto mensagem, mas também que não existia até aquele momento enquanto forma. Para toda essa novidade ser uma tirada espirituosa e fazer seu efeito de humor, o Outro é peça fundamental, já que a criação chistosa precisa ser partilhada, reconhecida, por quem escuta.

O chiste comunica deixando passar algo novo e surpreendente, uma formação do inconsciente que se aproxima do poema, e como este, é criação que “só se realiza plenamente na participação” (Paz, 2012, p. 47). Paz (2012) ainda dirá “sem leitor, a obra só existe pela metade” (p. 47). Duas características aproximam o chiste do poema. A primeira é essa comunhão com o Outro. A segunda é seu efeito de transgressão - de apontamento para algo além - que se dá em decorrência de seu caráter metafórico. Sobre isso, Paz (2012) descreve: “Sem deixar de ser linguagem - sentido e transmissão do sentido -, o poema é o que está além da linguagem. (...) Um quadro será poema se for algo mais que linguagem pictórica.” (p. 31). Ora, todos sabemos que um quadro não é arte pelo simples manejo da técnica ali empregada, mas então o que é isso que faz com que o apuro técnico, como afirma Cao Guimarães (2013), sirva “ao registro do que transcende linhas e claro/escuro”<sup>1</sup> e transmita algo além, algo que não é palpável? Começamos a adentrar com maior profundidade no terreno inconsciente, lugar onde estética e ética andam de mãos dadas.

---

<sup>1</sup> O livro de Cao Guimarães (2013), seguindo a linha dos livros-objetos, não contém páginas. Coloquei a referência de todas as citações como notas de rodapé. Esta se encontra no posfácio, na parte denominada “Experiência e Mídia”.

Marcelo Barros em *Intervenção sobre o Nome-do-Pai* faz uma equivalência do chiste com o Nome-do-Pai afirmando que os dois se apresentam com uma função libertadora. Lacan, em *O Seminário livro 5*, concebe o pai como uma metáfora, a primeira de todas, que virá substituir o desejo da mãe, inaugurando então a entrada do sujeito no simbólico. Diante do reconhecimento do objeto perdido (a mãe encarnando *das Ding*), a criança colocará algo no lugar do que falta. É essa substituição, tão bem descrita por Freud no jogo do *fort-da* que possibilita o acesso ao simbólico. O significante do desejo da mãe (S1) será recalcado (recalque originário), tornado inconsciente, e substituído pelo S2. Este S2 é a nomeação que a criança fará da ausência da mãe - ausência causada pelo que a criança supõe ser o desejo da mãe, ou seja, o pai - ao fazê-la a criança atualiza a castração, essa perda inevitável do objeto de nosso desejo, e inaugura o movimento deste.

Assim, o Nome-do-Pai é metáfora que mostra não só que a criança internalizou a lei, como que está se servindo dela ao inaugurar a série de objetos substitutos à mãe. Barros (2018) afirma que o Nome-do-Pai não é apenas um ponto de basta à esse desejo de fusão à mãe que é puro gozo, mas justamente por barrar esse gozo desenfreado (que levaria o bebê a morte já que não há um objeto que o satisfaça) a metáfora paterna é um abrir caminhos, um deixar passar, uma saída possível de um gozo que se pretende ilimitado. O Nome-do-Pai, afirma Barros (2018), inaugura uma orientação ao colocar em movimento o desejo do sujeito, movimento em torno de objetos substitutos e por isso mesmo, parciais. Assim, diz Barros (2018), esta metáfora é um desvio de *das Ding*, e por isso mesmo, é o primeiro ato poético do sujeito, ato que subverte o código e introduz o novo. Nas palavras de Barros (2018):

Falar de metáfora é falar da renovação (...) frente à catástrofe. (...) O assunto reside na possibilidade ou não de se reinventar a partir dos fragmentos, de se servir do insensato, do sintomático, para gerar um novo começo. (...) Longe de ser o que (...) nos obriga a dizer 'isto é um tamborete', cabe perguntar se o Nome-do-Pai não seria o que habilita o contrário: a dizer - como Magritte e seu cachimbo - 'isto não é um tamborete'. (p. 35).

Barros (2018) faz questão de marcar que longe de pôr ordem - até porque isso o desejo da mãe já o faz - a metáfora paterna é uma invenção que assegura firmeza ao criar uma saída à regra materna. Para Barros (2018), diante da tirania do desejo materno, a função paterna é a arte de inventar suplências, criar passagens, questionar as normas. E isto só é possível quando o sujeito se

serve do Nome-do-Pai. Trata-se “da invocação de seu nome para fazer passar o novo sem romper o laço com a tradição” (p. 55). O servir-se de é a função do Édipo, afirma Barros (2018):

Para tanto, serve-se de uma famosa sentença de Goethe : *Aquilo que herdaste de teus pais, conquista-o para fazê-lo teu*. O herdado é o estabelecido, a estrutura. Num sentido figurado, nascemos velhos, porque a princípio não temos nada mais do que a herança das gerações precedentes, suas frustrações, suas dívidas, o peso de suas glórias e misérias. Não é em cada ato de separação desse Outro que o sujeito vai ganhando sua ‘juventude’, seu renovado nascimento, até o fim dos seus dias? É no uso e pelo uso de algo que é ele e que não é ele - a herança - que o sujeito se constitui como tal. Singulariza-se, separa-se. (p. 30)

Lembremos com Lacan no *Seminário livro 20*, que uma das heranças - e talvez a mais relevante - que se espera que os pais transmitam à criança, é a falta. O Nome-do-Pai é a Lei que irá legitimar a falta que a mãe transmitiu através de seu desejo, possibilitando que o sujeito opere com essa falta, se sirva dela para colocar sua cadeia de significantes em movimento. Para Barros (2018), “a poesia em si é castração” (p. 43), já que é operando com o que nos falta - com o vazio que é o mais íntimo de nosso ser - que ela possibilita a invenção, a entrada de algo outro (desconhecido), algo além do sentido esperado, algo que marque fazendo exceção à regra. E é aí que o chiste entra, já que como o Nome-do-Pai, ele opera com essa falha, nomeando o desencontro sem explicá-lo. Ou seja, ele se serve da linguagem justamente fazendo uso de seu caráter falho, preservando o equívoco da língua.

O chiste deixa passar, cria saídas, é um desprender-se da regra e livrar-se dessa suposta onipotência do Outro. E o faz através do esvaziamento da significação, da falta de sentido, *pas de sens*. Assim, “o *Witz* ilustra a função do Nome-do-Pai como um ‘deixar passar’” (Barros, 2018, p. 63), um desenrijecimento das significações fantasmáticas, ambiguidade que vai do fardo ao recurso.

A escrita, enquanto gozo, se submete aos interditos da Lei, como Barthes (2015) bem nos recorda, por nascença ela não é livre, mas produto da língua, já que precisa adentrar no registro simbólico-imaginário para comunicar algo. Afinal, toda escrita clama por um leitor, e para ser lida o escritor escreve com a letra de sua época, com aquilo que marca sua alienação ao Outro. Mas sabemos com Freud - através de *Além do princípio de prazer* - que é característica de todo gozo tanto o interdito quanto a transgressão, pois como afirma Bataille (2014), se o interdito é a condição para a existência de sentido, a transgressão não suprime o interdito, ela se utiliza dele para ir além, conserva-o para dele usufruir-se... gozar. É por isso que para um escritor, não basta saber escrever

em português (ou qualquer que seja a língua que ele se debruce), mas também descrever o português, o que só pode ser feito se o português estiver marcado nele como as carícias de uma mãe marcam o corpo de um filho. Fortes ao ponto de esquecê-las, mas jamais se prescindir do que delas ressoou. É isso que o Nome-do-Pai, ao qual o chiste tão bem ilustra, nos possibilita, esse *pas-de-sens*.

## 1.2 Erotismo: letra que se escreve no corpo

*Não se trata de pintar a coisa em si,  
mas o efeito que ela produz  
(Fala de Mallarmé à Manet)*

A língua chinesa possibilitou que Lacan repensasse a função da linguagem na estruturação do sujeito e conseqüentemente a questão da interpretação do analista. Lacan chega a afirmar em *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre* que a interpretação do analista deve ser poética e que é graças à língua chinesa que ele pode dizer isso.

É através da escrita chinesa, no *Seminário livro 18*, que o autor então retira a noção de poesia que irá guiar seu ensino à partir da década de 70. Isso porque há uma distância entre a escrita e a fala chinesa. Quer dizer, enquanto só há uma escrita na China, há diversas línguas faladas que se referem à mesma escrita. Só isso já possibilita uma maior equivocidade nesta língua, terreno fértil para a poesia. Mas a questão não se encerra aí. Como Andrade (2016) afirma, a escrita chinesa não representa ideias ou coisas e o uso da língua está menos preocupado com a comunicação e a transmissão de um conteúdo e mais interessado em ressoar no corpo, provocando efeitos naquele que fala e escuta. Assim, a língua chinesa visa acima de tudo à uma ação e é a partir dela que Lacan (1971/2009) formulará os conceitos de escrita e letra como algo no corpo que dá suporte à fala.

Andrade, em *Lacan chinês*, afirma que Lacan se interessa pela língua chinesa por esta enlaçar fala e ato, aliás, por fazer da fala um ato ao ir além da compreensão semântica. Seu fim não está na produção de um sentido nem na busca da formulação de uma verdade, mas numa função conotativa que visa ressoar, movimentar e gerar efeitos nos corpos. Longe de ser uma fala que se

pretende exata, a língua chinesa se abre para os equívocos e ambiguidades, extraindo deles um uso poético. Andrade (2016) dirá que no chinês, a distância entre a palavra e o conceito permite que a palavra se aloje “num sentido próximo a de um significante em ato” (p. 40), gerando uma maior disponibilidade da língua à poesia, posto que a similaridade (própria das operações metafóricas) entre os significantes se superpõem às contiguidades (própria das operações metonímicas).

Para pensar essas relações entre traço, escrita, gozo e corpo, conceitos que Lacan formula a partir de sua imersão na língua chinesa, tomemos a imagem de um calígrafo chinês. Andrade (2016) traz a cena do filme *Herói* (dirigido por Zhang Yimou) para mostrar a força desta caligrafia. O autor ressalta a imagem de um calígrafo que move seu corpo com a leveza da dança e a destreza da luta ao executar os movimentos do pincel, revelando que a arte da escritura chinesa enlaça a estética do traço à ética do pensamento chinês. O traço do pincel do calígrafo, que desperta tanto o interesse em Lacan, não é o resultado final do escrito, mas o fazer do traço que implica a dimensão do corpo daquele que pinta. É no fazer da caligrafia chinesa, afirma Andrade (2016), que reside a força dessa arte.

É por isto que logo no começo do *Seminário livro 18* Lacan retoma *Além do princípio de prazer* com o intuito de buscar um discurso que não fosse semblante. Lembremos que para Freud o aparelho psíquico - até esse texto - funcionava buscando prazer e evitando desprazer. Mas em 1923 revisita o princípio de prazer com base numa repetição que estende esse prazer a tal ponto que ele se faz horror, Lacan denomina isso de gozo. Mas como esse gozo se articula no sujeito se o sujeito “só pode ser produto da articulação significante” (Lacan, 1971/2009, p. 14)? É aí que adentra cada vez mais o interesse de Lacan pela língua chinesa, nela ele encontra algo que aponta para uma possível ligação entre aquilo que está separado: homem e mulher, céu e terra, visível e invisível, significante e gozo.

Como já dito por Andrade (2016), a caligrafia chinesa considera o movimento (o gesto do traço) mais importante do que o resultado final. Isso porque o objetivo dessa arte é a captura do vazio. O vazio, afirma Andrade (2016), está no centro do pensamento chinês, ele é o *Tao*, o caminho que liga o que está radicalmente separado, como o *yin* e o *yang*, o céu e a terra, ou como Lacan prefere, o homem e a mulher. Diante da ausência de relação entre esses termos, entre significante e gozo, é preciso que advenha um terceiro que articule os outros dois. Esse terceiro

termo, afirma Andrade (2016), é o *Vazio mediano*, e como vazio ele não opera preenchendo nem conciliando, ao contrário, opera como uma passagem, um caminho. Assim, o autor explica que o pintor ou o calígrafo chinês buscam o gesto que movimentam a criação, que faça passagem:

Um pintor achará que fez um bom trabalho não quando obtiver um determinado resultado estético, mas sim quando conseguir ser movido e mover sua mão para dar escoamento a um gesto que recrie todas as coisas.

Quando se fala de traço único, ou unário, do pincel não está em jogo tanto a imagem da tinta sobre o papel; mais do que ela, que é a materialidade da pintura, está em jogo o gesto, o movimento. Falar de traço unário do pincel é falar essencialmente de um gesto único da mão, do pincel, - e de certo modo da tinta. (p. 146)

O traço unário, desenvolvido por Lacan no *Seminário livro 9*, é aquilo que dá suporte a todo significante, inscrevendo o real do sujeito, sua diferença radical, ele surge do apagamento do objeto (*das Ding*) e marca a singularidade do ser falante. Mas é a partir do *Seminário livro 18* que o traço começa a ser pensado por Lacan através de uma lógica ternária, essa que como na língua chinesa, se dá em torno do vazio, presentificado na psicanálise pelo objeto *a*. Passa-se aqui, a partir deste seminário, de um sujeito dividido pelo significante para um sujeito ternário, marcado pela escrita feita dos efeitos erosivos da chuva de significantes.

Isso porque se Lacan (1961-62/2003) afirma que o significante representa o sujeito para um outro significante que não o representa, desta operação sobra um resto (*a*) que não entra na significação, mostrando que nem tudo é redutível à linguagem. Se na década de 50, em *A instância da letra*, a letra é suporte material do significante, em *Lituraterra* ela e o significante se apartam. Enquanto o significante está no simbólico, a letra opera no real, ela é litoral entre saber e gozo, e como todo litoral, isso que fica a beira-mar produz uma certa invasão de um no outro. E só invade aquilo que não se relaciona. A letra coloca em relação aquilo que não há relação, é assim que ela escreve a borda imprecisa do sujeito, borda entre simbólico e real.

“A borda do furo no saber, que a psicanálise designa justamente como de abordagem da letra, não seria o que ela desenha?” (LACAN, 1971/2009, p. 109). A questão de Lacan coloca a letra como isso que transborda contornando essas duas naturezas diversas, saber e gozo, demonstrando que as bordas do sujeito também são imprecisas, escritas num entre simbólico e real. Vimos que até a década de 70 o ensino de Lacan tinha sido marcado pela primazia do significante, logo da fala, e que a partir de *Lituraterra* Lacan se apoia na escrita chinesa para mostrar a diferença

entre linguagem e escrita, afirmando não só a anterioridade da linguagem em relação ao escrito, mas dizendo que é a partir do escrito que interrogamos a linguagem.

A escrita, afirma Andrade (2016), desprovida de significação, opera por sua materialidade, ela é escrita do gozo, e por isso fundamenta a não existência da metalinguagem ao mostrar que a verdade do discurso é a verdade do mais-gozar. Este é o termo que Lacan cunha no *Seminário livro 17*, se apoiando no conceito de mais-valia de Marx. O mais-gozar é o objeto *a* em sua face de excesso, dito de outra forma, enquanto resto - da operação que produz o sujeito - que escapa a significância - já que nem tudo passa pelo significante.

A partir do *Seminário livro 18*, a linguagem passa a ser questionada pela escrita e o efeito disso é a mudança na interpretação do analista. Andrade (2016) dirá que interpretar deixa de ser uma busca pela significação da fala e por seu sentido, e passa a ser um “fazer aparecer aquilo sobre o que a fala se apoia, escamoteando-a” (p. 118). Por isso o silêncio do analista serve como um eco onde a voz do sujeito, com todos os apelos que ela carrega, revela o que está por trás do dito. Tânia Rivera (2014) fala que se trata de apelar para a letra, pois é ela que surge fazendo uma abertura no campo da significância, um rompimento com os sentidos.

A função da letra é erótica, diz Rivera (2014), ela evoca a materialidade sensível do corpo, rasga o véu do imaginário e mostra o impossível por trás do espelho: o estranho, um real que habita o humano. Vemos então que apesar do inconsciente ser estruturado como linguagem, o sujeito é sem lugar fixo e se existe é apenas como movimento, uma travessia chamada vida. Rivera então conclui que o que nos resta, é servir-nos da letra para forçar a língua a ser casa móvel: “É com a própria linguagem que se forja algo que traça e força seus limites, desenhando suas bordas” (Rivera, 2014, p. 85), bordas sempre precárias porque existem para dar corpo à um sujeito que está em constante movimento. O que faz a borda de ontem não ser bem a mesma de hoje nem de amanhã.

Lacan buscava, em seu *Seminário livro 18*, formas de discursos que pudessem pelo significante tocar o gozo. O que poderia fazer essa ponte, ligando dois termos que não se relacionam? É aí que ele encontra o *Tao*. Este é o caminho que ligaria os dois elementos separados por uma hiância, dois elementos, significante e gozo, que apesar de não se relacionarem, podem dialogar através de um terceiro, esse vazio mediano. Sobre o *Tao*, Andrade (2016) fala:

Tao nada mais é do que um modo de nomear o que não pode ser nomeado, um modo de dar um nome ao que não pode ser recoberto pela linguagem. O Tao é o indizível, o que está fora da linguagem, mas é, ao mesmo tempo, o princípio de todas as outras coisas, essas sim dizíveis. O Tao coincide com o princípio do vazio que, no entanto, engendra todas as outras coisas. Todas as coisas que virão do Tao se farão discursos dizíveis, semblantes do discurso do Tao, inominável. (p. 96)

Andrade (2016) traz o *Tao* através de Chuang-tse, e afirma que este interessou Lacan por denunciar a futilidade de toda linguagem, seu *nonsense* encoberto por razões que não passam de semblantes. Chuang-tse desmontava qualquer discurso que se apoiasse em um pensamento lógico, demonstrando o que Lacan chama de impossibilidade de uma metalinguagem. Para Chuang-tse, afirma Andrade (2016), a linguagem exerce poder sobre a realidade, mas ela o faz não por um saber enquanto conteúdo que se adquire e se acumula, mas enquanto aptidão daquele que se serve dela e faz com as próprias mãos um uso do que lhe foi transmitido.

O saber em jogo no taoísmo de Chuang-tse é um *savoir-faire* e é aí que se expressa o ápice de sua crítica à linguagem: se o saber do *Tao* é o *savoir-faire* da habilidade do artesão, ele não pode ser transmitido pela linguagem, pelas palavras. Um saber que não resulta da aquisição de um conteúdo ou de uma transmissão pelo discurso, mas é transmitido tal como um ofício, ou seja, implica em um percurso que vai além das palavras. Como exemplo, poderia mencionar tanto a esgrima, cara aos chineses, quanto, principalmente, a caligrafia. (p. 97).

A partir desta passagem, pode-se concluir que o saber do taoísmo se aproxima do saber inconsciente. Os dois se constroem em torno do vazio e se colocam como um saber terceiro, saber que não é da ordem de um conhecimento que pode ser acumulado, e que só existe enquanto movimento, ato que se faz. O saber inconsciente, como o saber do *Tao* é *savoir-faire*, quer dizer, é um saber-fazer que se constrói pela experiência daquele que faz, saber que serve das palavras, mas transcende elas - vai além do simbólico - e que coloca em jogo o corpo em sua face litoral, como significante e como gozo, corpo erótico, corpo que sabe apenas enquanto faz.

Sobre esse saber, Lacan ainda dirá: “*savoir faire*’ é diferente de ‘*savoir y faire*’. A introdução do ‘y’ quer dizer se desembaraçar, mas este ‘*y faire*’ indica que não pegamos verdadeiramente a coisa, em suma em conceito” (LACAN, 1976-77). Estamos falando aqui de um saber com esse elemento terceiro que é impalpável, vazio, mas que nem por isso deixa de ser

contado. Acontece que sua contação só pode se dar na hora que ele é feito, é fazendo que esse saber ganha vida.

Didier-Weill, em *Nota azul*, traz o artista - mestre no *savoir-faire* - e diz que ele é aquele que recoloca ao humano aquilo que o humaniza: a dimensão que é invisível, imaterial e inaudível, que está presente no olhar, no ouvido e na materialidade do corpo. O autor afirma que numa sociedade onde o saber científico ganha onipotência e lugar daquilo que tudo pode ver, saber e mostrar; o artista, como o psicanalista, tem a responsabilidade de resistir à esse delírio de um saber enquanto absoluto, essa fome por uma metalinguagem.

Ao recusar aqui uma linguagem impessoal, neutra e técnica, essa tese é uma tentativa de resistir à onipotência de um saber que se pretende sem furo, questionamentos ou revisões. Faço isso porque como Lacan alerta em *Função e campo da fala e da linguagem*, quanto mais funcional a fala se torna, mais ela perde seu caráter linguageiro. É pela intersubjetividade que a linguagem assume seu valor de fala, e a tentativa de neutralizá-la aproximando-a da informação, pode reduzi-la a signos que geram comunicação - como ocorre no meio animal - mas a faz perder justamente aquilo que a caracteriza como humana: sua capacidade de evocar, gerar ressonâncias, efeito da pulsão invocante.

Lacan (1953/1998) é enfático em dizer neste texto que a função da linguagem está além da comunicação, pois o que buscamos na fala é a resposta do outro, apelo que revela que não há fala sem resposta, mesmo que silenciosa, o mais importante é ter um ouvinte. “— Pior que não saber contar histórias, pai, é não ter ninguém a quem as contar” (p. 30), fala o personagem de Mia Couto em *Antes do nascer do mundo*. Aí está a função da análise, afirma Lacan (1953/1998), onde a presença silenciosa do analista é o ouvinte que permite ao sujeito experimentar o vazio contido em sua fala.

O que buscamos na fala é a evocação, por isso a linguagem é humana, pois ao evocar o outro, ela revela que além da demanda, está o desejo e seu vazio. Didier-Weill (2014) dirá que o pintor nos recorda que somos habitados também pelo invisível, que o músico nos lembra que o inaudito mantém suas exigências e que o dançarino dá testemunho da imaterialidade de nosso corpo sem deixar de ser material. Todas essas formas, que vão além da comunicação, se tornam testemunha disso que é tão humano, essa vontade de dizer, quanta vontade!

O artista, como o psicanalista, longe de tudo querer conhecer, faz do encontro com o vazio que o habita, um testemunho da vida em sua singularidade partilhada, testemunho de caminho, de passagem, ou como Didier-Weill escreve no livro *Nota Azul*, faz do gesto um acontecimento e da palavra um ato. Longe da falácia de tudo querer dizer, psicanalistas e artistas - afirma Lacan no *Seminário livro 18*, - preferem semi-dizer a verdade e isso, passa pela forma... singular e invisível do inconsciente.

### **1.3 Verdade, só se for para semi-dizê-la**

Atravessar o papel em branco, riscá-lo com a primeira palavra ou frase, talvez este seja o ato que mais atormenta aquele que se põe a escrever. A cabeça borbulha entrecortada por inúmeros pensamentos, alguns dirão que a escrita já nascera ali, algumas frases até estão prontas, mas para ser escritor é preciso mais, é preciso escrever, é preciso pelo menos encarar os começos como um processo de escrita. Talvez por isso os escritores falam tanto em angústia, pois enquanto muitos acham que essa é notícia do fim, o escritor, como o psicanalista, sabe que “sempre foi o nascimento, e não a morte, o que constitui o protótipo da angústia. Sempre é angústia do que virá, não do que termina.” (Barros, 2018, p. 23).

A prática de escrever engendra começos, pontos de basta na metonímia - infinita - do desejo. Escrever é se servir do velho - da tradição, da língua que fomos alienados - para parir algo novo, para cavar uma separação com a própria língua. Sobre tal prática, Barthes (1977/2013) dirá que toda escrita fala “do trabalho de deslocamento que o escritor exerce sobre a língua” (p. 18), trabalho que o autor afirma ser sempre transgressivo, uma trapaça, um rompimento com aquilo que a funda.

Para Barthes (1977/2013), a língua nos obriga a dizer e, por isso, ela se torna um instrumento de poder, fascista. Para Lacan (1958-1959/2016), falamos com as palavras que nos servimos do Outro, revelando que o próprio ato de falar marca nossa alienação. Para os dois autores, a língua nos coloca em alguma posição de prisão. Barthes (1977/2013) dirá então que fazer literatura é um exercício de combate ao poder, um exercício de libertação. O escritor, ao se apropriar da língua, faz um desvio, transforma esta de uma tal forma que ali onde víamos X, onde aprendemos ser X e reproduzimos X, outra coisa pode nascer rompendo com os sentidos prévios -

semânticos e gramaticais. Por isso, na literatura, afirma Barthes (1977/2013), o jogo de palavras - a forma - se torna tão importante quanto a mensagem, é através dele que essa subversão se dará. O conteúdo da língua, instrumento pelo qual nos sujeitamos na tentativa de gerar comunicação e diminuir distâncias, é então encurvado, deixa de querer ser reta, para servir-se além. Como Lacan recorda poeticamente em seu texto *Lituraterra*:

Isso me ajudou a compreender, a ver de repente, que o caminho mais curto de um ponto a outro nunca seria mostrado a ninguém, se não existisse a nuvem que assume claramente o aspecto de uma estrada. Ninguém no mundo jamais segue a linha reta, nem o homem, nem a ameba, nem a mosca, nem o ramo, nada. Segundo as últimas notícias, sabemos que o fecho de luz também não a segue, totalmente solidário com a curva universal.

A reta, no entanto, inscreve alguma coisa. Ela inscreve a distância, mas a distância, segundo a lei de Newton, não é absolutamente nada senão um fator efetivo de uma dinâmica que chamaremos cascata, aquela que faz com que tudo que cai descreva uma parábola.

Portanto, não há reta senão pela escrita, não há agrimensura senão vinda do céu.

Mas tanto uma como a outra, como tais, para sustentarem a reta, são artefatos que não habitam senão a linguagem. (p. 115).

O trecho citado diz desse escoamento de “letrinhas e gráficos combinados” (Lacan, 1971/2009, p. 115) que possibilita a escrita. O que o autor sustenta, é que devido à não existência de uma metalinguagem (daquilo que daria referência certa e absoluta ao sujeito), nossa relação com os objetos é mediada pela língua viva, e por isso mesmo, dinâmica, mutável. Tal linguagem produz uma lógica que jamais será reta e complementar, ao contrário, será móvel, um movimento da qual somos ao mesmo tempo senhores e servos dela.

Iannini (2013) discorre sobre essa impossibilidade da metalinguagem, ou seja, de uma verdade sobre a verdade, uma verdade última ou primeira, aquela que tudo explicasse. O autor contrapõe a linguagem científica à poética, filosófica e psicanalítica, já que a primeira se exaure na tentativa de se manter fiel à verdade, prescindindo-se tantas vezes da forma e do estilo para valorizar a mensagem, para provar o conteúdo, chegando a tornar a linguagem um instrumento que se objetiva tão neutro e transparente quanto possível, aliás, quanto impossível. Já a poesia, a filosofia e a psicanálise - afirma Iannini (2013) - fazem justamente o contrário, há nelas uma íntima relação entre o que se diz e a forma como se diz, entre a construção de uma verdade e a forma como esta será exposta. Relação que só se faz possível quando o autor assume a impossibilidade de tudo dizer, mas sem abrir mão de se fazer dizer.

Isso porque, de acordo com Iannini (2013), a verdade está sempre implicada na fala, mas ela nunca pode ser exposta de maneira completa, apenas semi-dita. Em outras palavras, a forma que vejo o mundo não é a forma como o mundo é exposto, mas me é sentida dessa maneira já que não há como ver o mundo senão através de meus olhos, digo, da interpretação significativa, interpretação que é produto do encadeamento significativo da cadeia ao qual sou alienada. Como afirma Lacan no *Seminário livro 20*, a língua tem um real, um furo, que impossibilita a construção de uma sintaxe lógica, de uma característica universal da linguagem, ou seja, de poder tudo dizer.

Nenhuma linguagem é inocente, pelo contrário, ela é condição da minha alienação, já que retiro do Outro as palavras das quais me sirvo. Diante dessa distância entre a realidade e a palavra, como já afirmara Paz (2012), torna-se impossível dizer toda a verdade, já que estamos sempre nos referindo a um Outro e esse Outro à um Outro, à um Outro, ... *ad infinitum*. Sobre isso, Lacan (1958-1959/2016) dirá:

o sujeito barrado marca esse momento de *fading* do sujeito em que este não encontra nada do Outro que o garanta de maneira segura e certa, que o autentique, que lhe permita situar-se e nomear-se no nível do Outro, ou seja, como sujeito do inconsciente. É em resposta a esse momento que surge, como suplência do significativo faltante, o elemento imaginário, termo correlato à estrutura da fantasia (p. 404).

E, é por haver esta falta no Outro, que Lacan (1958-1959/2016) diz que o humano tem fé, “fé na palavra” (p. 399), que é justamente o que coloca em termos a questão humana, a questão de toda criança em sua constituição: “Em que medida e até que ponto posso contar com o Outro?” (p. 403). É esta uma das questões que todo analisando traz à clínica, e é ela que também modula nosso inconsciente, já que é justo no Outro (que é barrado, logo, faltante), que o sujeito se constitui. Lacan (1958-1959/2016) sustenta que a realidade humana se torna uma questão de fé, não de garantias, posto que “não há nada no Outro, nada na significância, que baste nesse nível da articulação significativa - não há nada na significância que seja garantia de verdade -, não existe outra garantia de verdade senão a boa-fé do Outro (...)” (p. 423-424).

Segundo Lacan (1958-1959/2016), cabe a todo humano também se sustentar “consigo mesmo como real” (p. 406); mas ele nos lembra que este real não está à deriva, ele é articulado no simbólico. Ou seja, o sujeito vai até sua cadeia significativa e procura ali se localizar, se sustentar, mas não se acha nela, porém, se encontra nos intervalos dela, e acaba sendo bem ali, nos cortes, que

ele é revelado em sua face real. Esse corte, afirma Lacan (1958-1959/2016), “instaura aqui a passagem para uma função significante” (p. 412), que serve para orientar o desejo “num para-além do simbólico” (p. 413), revelando o limite do simbólico, do sentido, da continuidade em nossas vidas; posto que nosso ser está “para além de toda realização subjetiva possível” (p. 429).

Está dada a divisão do sujeito: diante da falta ele se agarra fantasiosamente nos significantes vindos do Outro, mas isso não é suficiente, e ele se mantém com uma parte real, já que o Outro ao qual ele se atém também é dividido. É quando Lacan se depara com este resto que resta irreduzível ao sujeito - a despeito de toda simbolização - é que ele faz uma virada em seu ensino, sai de um retorno à Freud e se propõe a pensar o avesso da psicanálise. O objetivo agora se torna formalizar a prática da psicanálise a partir de uma lógica que escrevesse o real e fosse em direção ao não sentido. Posto que a verdade, se não pode ser toda apreendida, pode ao menos ser experienciada pelo dizer. Experiência de um gozo que vai além do sentido, sem prescindir do corpo.

Chegamos aqui no que chamo de virada poética de Lacan. Esse momento que ele começa a buscar escrever aquilo que por sua natureza é impossível de se escrever. É aí que Lacan, no *Seminário livro 17*, propõe os discursos. Estes são formas de estabelecer o laço social sem as relações de significação, ou seja, levando em conta a falta do significante no Outro. Dizendo de outra maneira, os discursos são essas estruturas que construímos com a linguagem para se relacionar com o Outro apesar da impossibilidade de significação. Neles, saber, verdade e gozo ocupam lugares diferentes, todos produtos dessa relação faltosa que estabelecemos com a linguagem. É por isso que todos os discursos carregam impotências e impossibilidades, mas nem por isso deixam de ser um lugar de verdade.

Sobre isso, Danziato (2015) dirá: "(...) a partir da topologia dos quatro discursos, [Lacan] estabelece outra concepção da linguagem assim como outra função, para além da significação, ou seja, uma função de escrita e de demonstração." (p. 208). A partir da ruptura entre verdade e saber, este último não mais será entendido “como uma articulação significante, mas como um modo de encaminhamento da satisfação pulsional” (Danziato, 2015, p. 221). O saber se torna aquilo que lida com o objeto *a* e por isso é um “meio de gozo” (Lacan, 1969-1970/1992, p. 48), logo, é por meio dele que se bordeja o real. Eis a passagem do litoral ao literal, já que apesar de não podermos compreender o real, isso não impede que possamos demonstrá-lo. A prática analítica, a partir desse

momento se aproxima da arte, já que diante da impossibilidade de captura da verdade, o psicanalista não almeja a cura do sintoma nem a solução dos conflitos do sujeito, “o que se espera de um psicanalista, é que ele faça funcionar seu saber em termos de verdade” (Lacan, 1969-1970/1992, p. 50).

A ideia de um saber no real advém desse saber fruto da pulsão. E como esta, desde Freud (1915/1996), não possui objeto que a satisfaça por completo, tal saber precisará se sustentar pelo significante, que é sempre contingencial, quer dizer, sempre faz referência a um outro significante. É por esse caráter linguageiro do saber, que a verdade, ao invés de ser dada, é produzida, construída, aliás, ficcionalizada. Ficção que ganha sua efetividade pela experiência. Afinal, precisamos sentir a verdade, gozar dela. Se há um saber que pode ser construído em análise, no trato com o significante, revelando o caráter ficcional da verdade, cabe explorarmos que ficção é essa que Lacan fala.

No *Seminário livro 7*, Lacan afirma que o termo real é tido como oposto ao termo em inglês *fictitious*, mas *fictitious* não se traduz por ilusório nem enganador e que se falamos fictício é no sentido de “que toda verdade tem uma estrutura de ficção.” (p. 24). Para o psicanalista, a invenção freudiana encontra-se não no lado da realidade, mas totalmente do lado da ficção, sendo esta a característica que suporta o inconsciente:

O fictício, efetivamente, não é, por essência, o que é enganador, mas, propriamente falando, o que chamamos de simbólico. Que o inconsciente seja estruturado em função do simbólico, que aquilo que o princípio de prazer faz o homem buscar seja o retorno de um signo (...) é a importância disso que é preciso medir no pensamento freudiano. (p. 24)

A verdade do inconsciente aparece com esse caráter de ficção, onde a narração contada em análise se faz importante menos pelo seu caráter de fidedignidade ao fato passado - a chamada realidade, e mais como movimento de cercar o real de sua história, daquele fragmento que o impede de enxergar sua fantasia, digo, sua construção ficcional. É por isso que nos pomos a fazer histórias, para rememorar a parte de nós que não sabemos. Se Freud fez dessa assunção da história o método psicanalítico, foi no intuito de provar aquilo que Lacan disse belamente em *Função e campo da fala e da linguagem*: “o inconsciente é o capítulo de minha história que é marcado por

um branco ou ocupado por uma mentira: é o capítulo censurado. Mas a verdade pode ser resgatada; na maioria das vezes, já está escrita em outro lugar.” (p. 260).

Acontece que apesar de toda construção ficcional possível, o real ainda insiste em nós, botando um limite nesse resgate. Lacan, em seu *Seminário livro 17*, relaciona esse real há um saber disjunto, sem sentido, *pas-de-sens*, que faz com que a verdade seja não-toda. Esse saber, afirma Lacan (1969-70/1992) não o sabemos e no discurso do analista ele passa no lugar da verdade possibilitando que a verdade seja semi-dita. O termo *pas-de-sens* em francês pode ter dois sentidos, já que *pas* significa tanto *não* (negação) quanto *passo*. Do não-sentido ao passo de sentido. Ao lembrar do chiste, podem perceber que de uma aparente falta de sentido, ocorre a passagem de um novo sentido, a verdade passa por aí. É marcando a relevância desse mecanismo que Lacan (1969-70/1992) enfatiza a escrita da verdade como letra, de forma literal e litoral, a fim de que esta seja manejada também como sem sentido para quiçá poder fazer passagem à um sentido Outro, que não sirva à semântica, mas sirva à um ressoar do corpo.

No discurso psicanalítico, o sem sentido (característico do saber inconsciente) se torna essencial para a manifestação da verdade, que justamente por ser faltosa não pode jamais ser totalmente apreendida. O que não impede que tenhamos acesso à ela, um acesso parcial em forma de um semi-dizer que vai do *pas-de-sens* (não sentido) e gera uma passagem. Da ausência de sentido à passagem que pode ser criação de um novo sentido. Trata-se aqui de um servir-se da verdade da linguagem apesar de e com o seu real. Como dito, a palavra *pas* carrega essa ambiguidade que possibilita Lacan (1969-70/1992) versar sobre o avesso da psicanálise: “o avesso (...) trata-se de uma relação de trama, de texto” (p. 56), onde a linguagem mostra seu limite, onde tudo e nada se misturam, e o “avesso (*envers*) é assonante com verdade (*verité*)” (p. 57).

É esse servir-se do não sentido que faz a passagem de um pretense final de análise, passagem onde o sujeito possa fazer algo com o real (*pas-de-sens*). Em outras palavras, após tanto narrar-se em análise, após ter experienciado o deslizamento significante infinito que caracteriza a metonímia do discurso que o sustenta, o sujeito reconhece a ficção que tampona o furo do seu ser, furo de saber. Desistir de tudo saber e tudo dizer sobre seu ser é condição para que o analisante tope algum semi-dizer e crie um *savoir-faire* com seu avesso.

Ao final da análise cabe ao sujeito, afirma Lacan (1975-1976/2007), se identificar com seu *sinthoma*, o que significa saber-fazer algo ali onde o real comparece. Lacan (1976-1977/2004) faz uma diferenciação entre *savoir-faire* e *savoir-y-faire*, ou melhor, entre um saber-fazer e saber-fazer-ali, ali exatamente onde a estrutura falha, mas também ali no sentido temporal, ou seja, no exato momento que ela falha. Lacan (1976-1977/2004) explica que esse ali (y) é importante por presentificar algo que escapa, e é nesse algo que escapa que devemos saber-fazer, saber criar com nosso *sinthoma*.

O exercício de um fazer pode produzir um saber, afirma Porge (2013), quando o fazer possui valor de ato. Como vimos, o calígrafo chinês serve de exemplo de um sujeito que tenha desenvolvido esse *savoir-faire*. Isso ocorre porque o gesto está associado a uma dimensão significante, o que faz com que o sujeito, mesmo sem saber o que está fazendo, seja modificado pelo seu gesto. Porge (2013) é enfático em dizer que a mudança de posição do sujeito modifica a sua relação com o saber. Nas palavras de Lacan (1971/2009), o "não sabido se ordena como estrutura do saber" (p. 248-250), esse seria o final de uma análise, essa assunção de um não saber que se dá por um fazer. Em outras palavras, tal fim se daria quando o sujeito em vez de se defender do impossível, começa a fazer com os restos não sabidos de sua história.

Porge (2013) dirá que o *savoir-faire* não se trata de uma habilidade, por não concernir ao campo do conhecimento, mas de uma aproximação do risco da falha. *Savoir-faire* não equivale a nenhuma habilidade técnica nem se trata de uma soma de saberes de experiência, ao contrário, está mais para um saber desfazer a submissão do sentido. A neurose nos torna escravos do sentido e é tocando no real do inconsciente que Lacan (1976-1977/2004) considera o *savoir-faire* como um manejo *sinthomático*, afirmando-o como um saber fazer, lidar e manipular com aquilo que nos é mais sintomático.

Se o real é impossível - aforismo lacaniano presente ao longo da obra lacaniana -, a questão de dizer aquilo que é impossível de se dizer se dá apenas nessa literalidade do real, ou seja, a empreitada de Lacan será de valorizar a forma que se diz algo tanto quanto - ou até mais - do que o conteúdo a ser dito. Já que não é possível tudo dizer sobre a verdade, o esforço formal nos possibilita bordejá-la para semi-dizê-la. Isto é o que Lacan, após ter passado o *Seminário livro 17* todo discorrendo, se desdobrará em demonstrar em seu *Seminário livro 18*: a formalização da letra,

a criação de uma verdade que possa ser semi-dita e que mais do que almejar um sentido, busque se libertar dele.

Para falar da relação entre semi-dizer a verdade e *savoir-faire*, me sirvo do livro de Enrique Vila-Matas, chamado *Não há lugar para a lógica em Kassel*. A obra, denominada pelo próprio autor de “reportagem romanceada”, narra sua passagem pela Documenta 13, uma exposição de arte contemporânea que não pretende apenas ser contemplada, mas vivida. Como bem expresso nas palavras da curadora, Carolyn Christov-Bakargiev, o objetivo era “deixar o participante fazer e de que não houvesse instruções artísticas condicionando sua intervenção na Documenta 13.” (p. 57).

Vila-Matas (2015) traz em seu livro Chus Martínez falando sobre o evento: “A arte faz, e então você se vira como pode” (p. 52). Talvez a vida seja uma Documenta 13, velha questão ainda não respondida: a vida imita a arte ou a arte imita a vida? E diante do *pas-de-sens* que ela - a arte e a vida - nos coloca, cabe a cada um, se virar com esse real, eterno não saber, e quiçá deixar algo passar, transformando o vivido em algo criativo, algo que ressoe pelos corpos e nos recrie.

Se arte e psicanálise lidam com o sem sentido é porque ele é marca do sujeito. E se tal trajetória é árdua se dá porque, nas palavras de Vieira (2018), “lidar com letras fora do sentido comporta um risco” (P. 92). Pelas palavras, a cultura cria uma memória coletiva que nos dá lugar e sentido, fazendo laço social, já o campo da letra, por carregar o não sentido, é sempre algo a ser experimentado, o que nos implica. Vieira (2018) ainda dirá: “Só há responsabilidade pelo que não tem sentido” (p. 92), na qual o gozo fora do sentido abre um enlace com o Outro da ordem do contingente, pode ou não ocorrer, nunca se saberá antes de fazê-lo.

#### **1.4 Estilo: um enlace entre estética e ética**

*Essa incapacidade de atingir, de entender, é que faz com que eu, por instinto de... de quê? procure um modo de falar (...) Esse modo, esse "estilo" (!), já foi chamado de várias coisas, mas não do que realmente e apenas é: uma procura humilde. (...) refiro-me à humildade que vem da plena consciência de se ser realmente incapaz. E refiro-me à humildade como técnica. (...) Humildade como técnica é o seguinte: só se aproximando com humildade da coisa é que ela não escapa totalmente. (...)*

(Clarice Lispector, *Para não esquecer*)

Para Iannini (2013), a forma como Lacan se propõe a demonstrar a verdade se torna tão relevante em seu ensino quanto o conteúdo que ele transmite. A psicanálise, afirma Iannini (2013), se utiliza da retórica como método de pesquisa e da poética como estética da linguagem. E é assim que Lacan, como todo psicanalista faz em sua prática clínica, se exime da responsabilidade fraudulenta de tudo dizer, e se desfaz da ilusão de tudo explicar. Se utilizando de um semi-dizer, Lacan implica o leitor na obra de sua vida para que este ponha seu corpo em jogo e saia do lugar de aprendiz, para produzir com seu corpo o que for possível de ser produzido.

Se o sujeito entra em análise demandando respostas acerca do seu sofrimento, não o faz apenas porque o analista ocupa o lugar de sujeito do suposto saber sobre seu inconsciente, mas também porque o capitalismo tende a colocar as pessoas como espectadoras de suas próprias vidas, esperando assim que o Outro além de dar as respostas sobre seu ser, as coloque em ação.

Sobre isso, Cao Guimarães em sua mostra *Ver é uma fábula*, afirma que estamos acostumados a posição passiva. Sentamos em frente à uma tv e esperamos que ela faça tudo, nos privando do risco do assunto e da forma. Para Guimarães, seu trabalho artístico consiste em buscar uma obra que coloque a pessoa de forma ativa, pois se a cultura capitalista - através do ideal de felicidade pelo consumo - tenta preencher os sujeitos, cabe ao artista - e aqui afirmo, também ao psicanalista - mostrar que o nada é tão importante quanto o cheio.

A obra artística, como a clínica psicanalítica, precisa abrir espaços nas vidas, fendas onde o vazio possa ser resgatado e possamos reaprender a nos servir dele. Não só, como Guimarães enfatiza, porque o ócio é fundamental à criação, mas porque sem a atividade de criar, fazer, tentar, errar - sem esse protagonismo na própria vida - abrimos mão de nossa humanidade. A vida não nos é exterior, ela existe em nós e precisa que se realize através de nossas mãos e autoria. Barthes em *Fragmentos de um discurso amoroso* narra uma história zen que diz o seguinte:

um velho monge está ocupado, em pleno calor, pondo para secar cogumelos. Por que o senhor não ordena que isso seja feito por outras pessoas? Um outro não sou eu, e eu não sou um outro. Um outro não pode vivenciar a experiência de minha ação. Devo vivenciar minha experiência de pôr para secar os cogumelos. (Barthes, 1989, p. 145)

O analista e o artista sabem que ninguém pode viver pelo sujeito a experiência de sua vida. E a vida, como a música, é feita do cheio e do vazio, do barulho e do silêncio. A análise se aproxima da arte porque diferentemente das outras práticas terapêuticas que tentam preencher o sujeito, ela requer mergulhos no nada. O analista, como o personagem Mwanito de Mia Couto (2016), está mais para um afinador de silêncios. Só quando silenciemos nossos próprios fantasmas, só quando paramos de buscar sentidos na fala do analisando, é que estamos aptos a escutar o silêncio que vem do outro. Escutar como este que fala lida com o vazio que o estrutura.

Esse movimento aproxima o fazer do psicanalista do artista, não apenas por ser uma prática que trabalha o inefável e impalpável do humano. Mas por colocar o estilo como método irrefutável. Para compreender essa afirmação, é preciso entender a relação que existe entre estilo e verdade.

Primeiro, como falar alguma verdade se a linguagem por si só não tem centro nem verdade verdadeira, pelo contrário, carrega em si o real? De acordo com Iannini (2013), é através do estilo que Lacan buscará a saída desse impasse. Com efeito, ele utiliza da obra do filósofo Jeremy Bentham (1748-1832) a ideia de que a estrutura da verdade é ficcional, posto que a linguagem só ganha sentido pelo seu caráter de ficção, caráter sempre performático. Assim, a psicanálise, como a poética, se servem da linguagem através de um semi-dizer. Quer dizer, elas jogam com as palavras, trazendo o estilo para ilustrar o que a linguagem não é capaz de explicar.

O estilo, para Iannini (2013), é aquilo que desestabiliza os sentidos fixos do material linguístico, implicando uma forma de dizer que se pauta em uma ética que advém da experiência do desejo, dos trilhamentos de prazer e desprazer daquele que fala. O estilo surge como um esforço de desfazer a cristalização que há entre discurso e objeto, de romper com os sentidos prévios dados, já que jogando com a língua, experimentando-a por outros ângulos, o estilo transpõe limites revelando os dois lados da linguagem: o sentido e o não sentido que ela carrega. “Através da possibilidade de operar uma disjunção entre simbólico e imaginário” (Iannini, 2013, p. 296), o estilo transmite uma verdade.

Poderíamos dizer que enquanto a ciência busca uma linguagem que tudo quer saber e explicar sobre a carne de uma obra (aquilo que a estrutura); a psicanálise e a poesia sabem que uma obra não é composta só de carne (ou técnicas), ela contém alma. Nas palavras de Scotti (2012),

parafraseando Flaubert, o estilo é a alma e a carne da obra, é a marca do sujeito no discurso do qual ele é falado, alienado.

A respeito disso, em *Escritos*, Lacan afirma que o estilo passa pelo sujeito, mas também é determinado pelo objeto. Isso porque, apesar de carregar o traço singular daquele que faz, ele é um fazer com a falta, que no final das contas é sempre falta do objeto. Para Iannini (2013) o estilo abraça a falta e se torna aquilo que faz corte com o sentido posto, aquilo que carrega o sem sentido (*pas-de-sens*) para fazer passagem (*pas-de-sens*). Como a clínica tanto demonstra, só “quando a comunicação fracassa é que algo da verdade do sujeito pode surgir” (Iannini, 2013, p. 305). Ou como Ana Costa (2001) afirma, se a pulsão só pode circular onde há furo e porque há furo, do mesmo modo, o saber só é verdadeiro, e por isso mesmo possível de ser transmitido, onde há falha. Assim, o estilo é o que possibilita a verdade passar onde a falta se apresenta.

De acordo com Iannini (2013), na obra de Lacan o estilo ganha destaque por ser aquilo que “funciona como suporte do sujeito entre verdade e saber” (p. 304), e para o autor, ele se faz imprescindível na prática analítica, sendo a única forma de bordear a verdade, de dizer algo verdadeiro, aliás, de fazer o sujeito assumir um semi-dizer. Para Lacan (1972-73/2008), o estilo no discurso teórico é uma exigência não só languageira, mas ética, já que mais importante do que comunicar é ter rigor; do que demonstrar é mostrar o que não pode ser demonstrado.

O estilo é uma exigência ética porque o analista é aquele que não esconde a falta de sentido presente no discurso daquele que fala nem a falta de sentido presente no real da linguagem. Assim, o estilo, para Iannini (2013), é aquilo que implica o sujeito, o coloca ativo, o faz colocar algo de si.

Iannini (2013) dirá que este colocar algo de si é um convite para que o leitor não fique na reprodução, na cola de seus antepassados, mas que possa servir de suas pegadas para caminhar com seus próprios olhos, é uma prevenção da “perda da capacidade de pensar” (p. 306). O estilo “é o resultado de um discurso em que o sujeito se faz presente” (p. 307), presente naquilo que lhe falta, a falta de um objeto. Assim, se a falta engendra o estilo quando aquele que escreve decide dizer sua verdade através de semi-dizeres, o estilo se revela “a literalização do real” (p. 319). Se “a enunciação está para a fala, o estilo está para a escrita” (p. 309), denunciando a impossibilidade de separar a forma do conteúdo, a estética da ética. Ora, e não foi com Freud que aprendemos que mais importante que o dito do analisando, é seu dizer? É isso que Lacan enfatiza em seu *Seminário livro*

7, mostrando que desde os primórdios da psicanálise, ética e estética estão entrelaçadas quando se busca a verdade do sujeito.

Retomemos a pergunta que funda este trabalho: o que é possível escrever sobre uma psicanálise? Levando em conta que só é possível semi-dizer a verdade, ter com rigor essa máxima nos coloca diante do fato de um dizer que não pode prescindir do estilo. Afinal, como Simanke (2008) afirma, a psicanálise para Lacan deveria tornar-se um

discurso experimental quase literário - ou, mais especificamente, quase poético - capaz de (...) formalizar uma experiência do sujeito que não pode ser elaborada teoricamente (...) sem que se desvaneça aquilo que faz a singularidade e a irredutibilidade dessa experiência (p. 290).

A forma como se escreve é tão relevante quanto o conteúdo que se versa. É nesse ponto que surge um entrecruzamento entre estética e ética que aproxima a psicanálise da literatura através de um bem dizer, ou de um dizer possível que advenha da experiência daquele que escreve, que implique analista e analisando, escritor e leitor. Há uma estética no dizer do sujeito tanto quanto na escrita literária, e é através dela que a verdade do sujeito se apresenta, entrelaçando o simbólico e o real. “O impossível da ficção é indispensável ao funcionamento da linguagem e da subjetividade.” (Iannini, 2013, p. 283). É por isso que as ficções gozam de efetividade, explica Iannini (2013), a ficção é o que dá consistência lógico-discursiva à realidade que o sujeito vive. Sobre isso Lacan diz melhor em seu *Seminário livro 20*:

É possível sustentar que a verdade tem uma estrutura de ficção. (...) é exatamente nisso que não podemos esgotá-la, dizê-la toda. O que enunciei desta forma: da verdade só há semi-dizer. A verdade, dizemos como podemos, quer dizer, em parte. (...) E é bem aqui que reside a dificuldade: é que é preciso fazer sentir àquele que está em análise que esta verdade não é toda, (...) que ela não é geral, que ela não vale para todos. (p. 43-44)

É diante da impossível universalidade da verdade, que a faz ser experimentada de forma tão singular, que o inconsciente se constrói enquanto ficção, mas uma ficção pautada nos significantes - moldados pela experiência que cada um vive. A ética do bem dizer - esta que é capaz de enunciar uma verdade - se revela aqui diretamente ligada à uma experiência da linguagem. Se o exercício do bem dizer é a invenção de um jeito, *pas-de-sens*, que possibilite o sujeito dizer o que não se deixa

dizer; a palavra - que possibilita a experiência - aqui ganha força, posto que a singularidade do sujeito é motor para tal exercício.

Sobre isso, um adendo. Deleuze em *Présentation de Sacher-Masoch* faz uma interessante leitura sobre o masoquismo através da obra literária *A Vênus das Peles* de Masoch. O autor vai mostrando como há uma dissimetria entre masoquismo e sadismo, ou seja, uma não relação entre essas duas formas de lidar com a dor. Um sadista jamais toparia gozar com um masoquista e vice-versa. Isso se dá porque não basta que haja alguma ligação entre prazer e dor, a questão que temos a partir do texto *Além do princípio de prazer*, afirma Deleuze, é como ocorre a ligação entre esses termos: dor e prazer. O personagem sado na fantasia do masoquista é completamente diferente do personagem sado na fantasia do sadista.

O masoquista conta uma história como elemento que o anima, ele se serve do seu corpo e da sua alma para escrever essa história, afirma Deleuze no final do capítulo *Du contrat au rite* deste mesmo livro. Isso nos importa por revelar que o aspecto estético, ou seja, da forma, além de ser indispensável para qualquer narrativa, se torna elemento clínico fundamental. Em outras palavras, não se trata apenas de dor e prazer, pois há toda uma estética que narra como esses dois elementos são ligados.

Em termos práticos podemos afirmar o seguinte, pedir para um analisando contar de forma objetiva sobre seu sintoma não é possível apenas porque o sujeito tem um acesso manco, faltoso, à ele. Mas também porque a forma como ele irá narrá-lo é parte da verdade que ele porta sobre este sintoma. Quanto ao analista, tentar transmitir a experiência clínica de forma direta e objetiva se torna impossível pelo fato de que o analista está implicado na cura do sujeito. O que significa dizer que para ocupar o lugar de analista ele paga com algo de seu ser e é com esse algo que ele poderá narrar uma experiência clínica.

Assim, a forma que o analisando fala e a forma que o analista escuta dão mostras de que a estética do dizer e do escutar é sempre singular e implicada com a transmissão da verdade. Sem forma não há transmissão nem verdade.

Se a estética faz parte do dizer de qualquer sujeito, o estilo é imprescindível a clínica por surgir quando analista e analisando esbarram no limite da linguagem enquanto sentido e

comunicação. O estilo é justamente aquilo que possibilita que a linguagem exerça sua outra função, a de ressonância.

Assim, se o esforço de Lacan (1971/2009) incita o analista a colocar algo de si na clínica, isto se dá por defender que o discurso psicanalítico, para criar um estilo e semi-dizer a verdade, deve carregar as marcas da experiência analítica daquele que fala, marcas do inconsciente e da pulsão. É após o *Seminário livro 17*, digo, após repensar a disjunção entre verdade e saber, após pensar o vazio enquanto o elemento ternário que possibilita criar passagem e após se utilizar da língua chinesa para buscar mais uma ressonância no corpo do que um sentido semântico, que Lacan afirmou que a verdade, para ser semi-dita, requer experiência, “a verdade, isso se experimenta” (Lacan, 1969-70, p.183).

Por fim, neste primeiro capítulo, falamos da função da linguagem como algo que erotiza o corpo, e, por isso mesmo, nos humaniza possibilitando que nosso fazer crie sentidos e também vá além deles. Vimos que há aí uma verdade que longe de ser um saber derradeiro e universal, é fruto da pulsão, carregando a singularidade e permeabilidade do inconsciente. A verdade tem uma profunda conexão com o saber inconsciente e por isso mesmo não podemos jamais abocanhá-la por completo, o que não nos impede do esforço em bordejá-la. É aí que o estilo entra, como a forma que transporta o trato com a castração daquele que arrisca seu corpo para semi-dizer a verdade e assim, poder vivê-la. Chegamos aqui no campo da experiência e o próximo capítulo busca se aprofundar nesse tema. Afinal, sobre qual experiência estamos falando? E em que ela importa na transmissão de uma experiência analítica?

## Capítulo 2

### Psicanálise e Escrita

*Pois existe a trajetória, e a trajetória não é apenas um modo de ir.*

*A trajetória somos nós mesmos.*

*(Clarice Lispector, A paixão segundo G.H.)*

#### 2.1 Experiências limiares

Para um psicanalista o tempo cronológico quase sempre fica fora das sessões. Depois que a porta fecha, o analista retira os olhos do relógio para enfim escutar o tempo de abertura do inconsciente. Este não se conta com os segundos, nele há silêncios, esperas, desejos e contradições. Não entraremos nesses conceitos, do tempo retiraremos apenas sua capacidade de fazer mover as coisas, circular a pulsão. Sobre isso Flesler (2012) dirá, para o tempo passar é preciso que algo aconteça. O tempo é isso que acontece entre o nascimento e a morte, por isso mesmo ele só se conta - no corpo e na memória - quando deixamos algo morrer e renascer, quando nele acontece algo que faz marca e passagem em nós.

Em *O tempo e o cão*, Kehl relembra quando Antonio Candido afirma que o tempo é o tecido da vida. É por essa característica que o tempo nos interessa aqui. Já que é pela forma que ele se tece que a vida ganha algum sentido, em outras palavras, se erotiza e se torna experiência. Mas de que experiência é esta que estamos falando e qual relação ela tem com o tempo?

Com a entrada na modernidade, afirma Benjamin em *O narrador*, houve um encurtamento do tempo. Não há quem não sinta na atualidade que o tempo está passando rápido demais, que ele nos falta. O fluxo incessante de novas mercadorias propiciou o encurtamento das transações favorecendo a concepção capitalista de que tempo e dinheiro são sinônimos. De maneira que as experiências do demorar e do se estender foram cotidianamente extinguidas. O sujeito moderno, na sede capitalista de ter, preenche com todos os produtos oferecidos seu tempo, eliminando o tempo das esperas, do ócio, das passagens e das transições.

Na modernidade, afirma Benjamin<sup>2</sup> (2005), os ritos ligados à morte, ao nascimento, ao casamento, à puberdade, ou melhor, às mudanças de lugares tanto subjetivos quanto sociais, vão perdendo o sentido porque o caminho deixa de importar. Caminhar requer tempo e este deve ser encurtado ao máximo para entrar na lógica da produtividade capitalista, engolindo ou abreviando os ritos de passagem. Tais ritos são períodos de transformações, zonas limiaries onde o sujeito deixa o lugar à que pertencia simbolicamente sem ainda ter alcançado outro.

Gagnebin (2014), em seu livro *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*, afirma que essas zonas intermediárias, onde deixamos de ser uma coisa, mas ainda não somos outra, “são essenciais, porque permitem atravessar um limiar, deixar um território estável e penetrar num outro” (p. 39), são experiências que permitem fechamentos e aberturas para novas vivências. Talvez as experiências limiaries - presentificadas nos rituais - sejam as experiências mais humanas que existem, pois são carregadas de ambiguidades, fantasmas, sonhos, desejos; por não estarem lá nem cá, elas permitem que o sujeito desidentificado (nem homem nem mulher, nem criança nem adulto, nem louco nem normal) possa transitar, ousar pensar devagar, permanecer e experimentar. São não-lugares, zonas cinzentas, permeadas por um não-saber.

De acordo com Gagnebin (2014), esses rituais, longe de serem reduzidos a momentos festivos, são momentos que suscitam angústias e dúvidas. Por isso mesmo ocorre a partir da modernidade um esvaziamento dessas experiências, na qual, para retirar deles a angústia que advém da dúvida do não reconhecimento, o casamento se torna um amontoado de festas, o velório é aniquilado pelos medicamentos, a gestação é preenchida por chás, exames e livros...

As mudanças de lugares são processos simbólicos que representam vida e morte. Um não transita sem o outro, por isso mesmo são permeados de angústias. Quando o sujeito moderno, na ânsia de viver o que ele associa como vida, se recusa a passar pelos períodos de morte, ele não retira apenas a angústia proveniente das mudanças de posição, mas a própria possibilidade de mudar. É assim que vemos adultos incapazes de envelhecer. Na recusa de perder a juventude, se agarram a todos os elementos que possam fazer ele mudar de tempo. A recusa de perder não só reflete o temor à castração, mas coloca o sujeito aprisionado às mesmas questões, a um tempo que corre, mas não passa.

---

<sup>2</sup> Benjamin (2005) se debruça sobre sua época, a modernidade, mas sua análise se estende até os dias de hoje, posto que vivemos uma intensificação dos processos analisados por ele na década de 30.

Benjamin (2005) afirma que a modernidade aparenta gerar muita mobilidade com sua grande oferta de deslocamento mercadológico, mas o que ela instaura é seu avesso. Sem experiências limiares o sujeito moderno não enfrenta seus temores, mas foge deles, e correndo não consegue mudar de lugar, a vida moderna se torna uma detenção, um eterno presente, onde o tempo passa rápido demais, dando pouco espaço para as passagens. Sobre isso, Gagnebin (2014) afirma:

Nossa dificuldade moderna, assinalada por Benjamin, em conhecer e viver experiências limiares, teria se transformado numa incapacidade muito mais aterrorizante: a de não ousar mais experimentar nem a intensidade da vida nem a dor da morte, e seguir vivendo num limiar de indiferença e de indiferenciação, como se essa existência administrada fosse a vida verdadeira.” (p. 50)

Suely Rolnik em *Esferas da Insurreição* pensa o sofrimento psíquico que chega à sua clínica intrincado com o nosso tempo e a nossa história atual. Partindo daí, ela afirma que a única forma de transformar as pessoas e os lugares que ocupamos é enfrentando-os, ou seja, suportando o mal-estar e a angústia que eles suscitam. É justamente isso que nos está sendo negado com uma abundante oferta de medicamentos e mercadorias que prometem silenciar o mal-estar, silenciando por fim as expressões que marcam a subjetividade humana.

Diante deste cenário, Gagnebin (2014) cita dois territórios de resistência ao tiranismo da vida moderna: a literatura e a infância. Para a autora, eles resguardam as experiências do limiar, ou seja, experiências que portam morte e vida. Adiciono a elas, a experiência psicanalítica, trabalho que também gera angústia, posto que se propõe a fazer uma travessia, onde para viver novos tempos, caberá ao analisante aprender a perder, aceitar sua castração, esses pedaços de morte diários.

Se, como Lacan fala no *Seminário Livro 8*, o que o sujeito em análise aprende é amar e desejar, esta aprendizagem só pode ser realizada diante da internalização da castração. Isso significa introjetar a impossibilidade do gozo absoluto, que redireciona a pulsão não para qualquer objeto ou *O* objeto idealizado, mas implica uma vivência que comporte a perda. Só quando o sujeito assimila que viver se trata também de perder, que ele pode fazer escolhas.

É comum chegar à clínica pessoas que têm dificuldade em realizar escolhas na vida, que estão sempre antenadas na vida dos outros. Ou pessoas que dizem não saber o que querem. São variáveis de um tempo que não se concluiu, o tempo de aceitação da castração, tempo que nos

mantém incapacitados de gozar das escolhas que fazemos. Tempo este que pode se estender para sempre, levando um adulto a poder passar uma vida inteira sem jamais concluir o momento que Flesler (2012) chama de fechamento do precipitado fantasístico.

Aceitar a castração é compreender que nós nunca temos nada conquistado por definitivo na psicanálise nem na vida, não há pai ou Deus que possa dar um basta no movimento - turbulento - que é a vida, ou nas palavras de Freud (1915/1996), a pulsão. Talvez seja este o preço que se há de pagar para gozar de ser adulto. Afinal, há um peso em toda responsabilidade, mas escolher aquilo pelo qual desejamos nos responsabilizar é aventura que envolve um risco para além do prazer.

O analisante em fim de análise percebe que na vida não há lugar para chegar. A vida se torna uma viagem, e como o escritor Vila-Matas (2015) tão bem nos recorda, “as viagens são caminhos que não levam a lugar algum e, ainda assim, são veredas pelas quais é necessário embrenhar-se e perder-se para retornar a encontrar algo” (p. 260). Assim, a literatura, a infância e a psicanálise são resistentes naquilo que elas carregam de mais difícil: em abandonar os tempos da angústia, tempos intrínsecos ao trabalho da transformação, onde perder algo é requisito necessário para deixar o novo nascer.

As crianças, afirma Gagnebin (2014), por mais que os adultos tentem enquadrá-las, vivem uma outra relação com o tempo, se servindo melhor tanto dos sonhos quanto do material inconsciente. É assim que elas fazem do território infantil, cheio de descobertas e com um futuro desconhecido, uma aventura. Aliás, não é neste lugar estranhamente familiar [o inconsciente], que Freud (1919/2019) nos contou que os sonhos vivem?

Quanto à literatura, Bataille em *O erotismo*, coloca a escrita como um exercício da erótica, ou seja, como uma prática que transgride o interdito e ao mesclar proibição e transgressão, mistura nascimento e morte. Para Bataille (1957/2014) todos os rituais, das orgias às seitas religiosas, são um exercício do erotismo, onde o que está em causa é a transcendência de um sentido útil (ligado ao trabalho e valorizado socialmente) para um gasto inútil (puro gozo através do corpo).

O autor afirma que todo interdito é a tentativa de escapar da morte, enquanto toda transgressão é uma reaproximação da morte. O que Bataille (1957/2014) diz, apesar de aparentemente contraditório, é que o humano pertence a esses dois mundos, pois ao mesmo tempo que teme a morte, é fascinado por ela. “A humanidade se desvia do horror, mas ao mesmo tempo o

mantém” (p. 118). A literatura é um momento onde o sujeito se permite gozar da perda através do outro, ou seja, sem ficar de frente ao real, protegido pelo véu da imaginação, podemos enquanto leitores nos aproximar da morte em vida. Mas isso não se dá sem perdas. Quando Bataille traz a escrita como essa prática erótica, fica nítido seu caráter de experiência limiar. Pela literatura podemos nos deixar morrer, transformar e renascer simbolicamente.

Ainda pensando a infância, a literatura e a psicanálise como experiências limiares, Ana Costa (2001), afirma que através da escuta e do lugar de testemunha que o psicanalista ocupa, a psicanálise pode criar condições para que o analisando autorize sua própria experiência, tomando a si mesmo como referência nas escolhas que guiam sua vida. A evitação de experiências, afirma a autora, se apresenta hoje por duas formas comumente: a inibição e a compulsão. Para Costa (2001), evitar a experiência é assegurar a potência do Outro, uma recusa à castração que mantém o neurótico retendo sua própria potência, sem precisar arriscar seu corpo, ele vive uma segurança ilusória que o coloca em um sentimento de melancolia e vazio diante do nada que a falta de riscos comporta.

Costa (2001) dirá que experienciar é justamente isso que força os limites do saber/poder do pai. Por isso a experimentação pode gerar medo, ela coloca em xeque a lei, a põe a prova. E nas palavras de Deleuze, em *Présentation de Sacher-Macosh*, a lei é a mesma coisa que o desejo reprimido, os dois se fundam a partir do mesmo objeto. É por isso que a criação só aparece no exercício da experiência. Toda resposta inventiva, por ter um caráter inovador, apenas pode surgir diante da possibilidade de transgressão da lei, já que atravessá-la é a chance de encontrar seu avesso: o desejo. É aqui também que temos um cruzamento entre tradição e liberdade, cruzada que funda a memória, nos lembrando que conservação e criação são as duas faces da experiência que formam a memória.

Se por um lado repetimos e construímos nossa memória através da repetição das experiências que interpretamos como agradáveis, formando a tradição, o movimento pulsional mostra aí seu outro lado. Digo, a memória é fruto tanto do desejo de alienação quanto do desejo de separação do Outro. Como alienação ela é aquilo que foi transmitido através do laço social, que começa na relação mãe-filho, como separação, a memória se dá pela forma singular que cada um representará a falta e o saber inconsciente que foi adquirido nessa relação. Para Ana Costa (2001),

todo saber “é uma apropriação da representação pela experiência (apropriação que sempre traz uma medida de criação)” (p. 48). O que gera as condições de passagem “de uma língua à outra, da família ao laço cultural mais amplo, sustentam-se nesse terceiro elemento incluído/excluído, próprio da operação do que denominamos saber reflexivo” (p. 58).

Esse terceiro elemento incluído/excluído, que está entre, é o inconsciente. Por isso ele não está no analisando nem no analista, mas só se apresenta em transferência, marcando a construção topológica que não separa o interior do exterior. A escrita também se faz como um terceiro, já que pressupõe um sujeito que escreve porque não sabe, e escreve endereçando à alguém. É na relação, nesse entre que a escrita pode ser o terceiro, e quando for, não será narcísica por não advir do eu, e sim carregar traços apagados do sujeito do inconsciente, traços de um saber não sabido que comporta a coletividade, o Outro, a herança e o desejo de fazer algo com isso que insiste em escrever. A escrita faz essa ponte entre sujeito e Outro, onde o laço social é o terceiro que liga os dois.

Pensar a prática psicanalítica e a escrita como experiências limiáres ocorre por serem fazeres que o sujeito não pode ocupar uma posição de expectador, ele precisa se colocar em jogo, assumir o risco que é falar e escrever. Risco de não ser reconhecido, já que a fala, antes de qualquer coisa, busca uma voz que lhe reconheça. Como Bataille (1957/2014) nos lembra, “o erotismo é uma experiência que não podemos apreciar de fora como uma coisa” (p. 175), só a vive quem nela se implica. E no campo humano, afirma Vivès (2012), a voz é a parte do corpo que o sujeito precisa assumir para não ser engolido pelo desejo do Outro. É pela assunção da própria voz - seja falada ou escrita - é que o sujeito entra no campo da própria experiência.

A escrita, como a psicanálise, é, de um lado, uma luta contra o esquecimento e a morte, de outro, o que possibilita a própria morte e conseqüentemente, um outro nascimento. Isso porque há outra morte para além da biológica, é a morte simbólica, a ausência de nome, o esquecimento por aqueles que ficam.

Nos dias que sucederam a escrita deste texto, recebo o telefonema de uma amiga contando da morte de um colega dela. O rapaz, jovem recém formado, suicidou-se e ficou três dias com o corpo em putrefação até alguém dar falta dele. Após acalmá-la, me vi tomada por uma angústia que só dissipou numa sessão de análise. A possibilidade de não fazer falta para o Outro (que seja por

três dias, o que são aliás três dias diante da vastidão do tempo inconsciente?) é a morte em vida, questão que toda criança, na sua estruturação enquanto sujeito, suscita em seu cuidador: faço eu falta à você?

Mais do que uma ferida narcísica, o vislumbre do não sentido de nossa existência, do real que a cerca, é disruptivo e marca a dependência humana do Outro. Lacan, no *Seminário livro 7*, traz a figura de Antígona para falar sobre essa segunda morte aqui citada, esta que é simbólica e por isso mesmo assombra memórias e esquecimentos. Para o autor, a heroína trágica revela que todo sujeito é governado por uma lei que está além da presente no contrato social, tal lei não está escrita, mas manifesta no desejo daquele que fala. É a lei que se refere à cadeia significante, por isso é sempre única, singular, e é ela que sustenta a vida, marcando que para o humano, pior do que a morte do corpo, é a morte atrelada ao significante, à herança que se dá pela palavra, articulando passado, presente e futuro. Romper com o simbólico é morrer em vida, um rompimento com o laço social, com as palavras que nos ligam um ao outro.

Para Gagnebin (2014), o ritual funerário e o canto poético são formas de tornar presente o ausente, de dizer dos mortos, de lembrá-los. Pois já que perdemos essa noção de continuidade, de ciclo, tão presente na natureza, a palavra é a forma que criamos de forjar lugares simbólicos no mundo. Se durante a Idade Média, recorda Kehl (2001), esse lugar era determinado pelo Estado e a religião, com a entrada na modernidade fica a cargo de cada sujeito inventá-lo. A escrita se torna uma das formas privilegiadas de criar sentido para a própria vida colocando-a à prova do Outro. O leitor é aquele que se identifica com o escritor, legitimando, autorizando e sustentando o laço que o texto pode gerar. Escrever, dirá Gagnebin (2014) é uma forma de não morrer, de transmitir algo de essencial e também de não deixar que o nome seja esquecido.

Escritor e leitor acreditam se entender através da escrita, quando na verdade são “vítimas de uma incompreensão estrutural e insuperável” (Gagnebin, 2014, p. 22). Isto porque o que a literatura escreve é uma lei simbólica, aquilo que não se consegue escrever fora dela, aquilo que está ausente e pede para ser lembrado. Todo ato de escrever é o ato de presentificar a falta que flerta com o esquecimento, aquilo que sabemos não se sustentar apenas pela memória. A escrita, afirma Gagnebin (2014), é a inscrição que auxilia as falhas da memória, por isso essa relação tão próxima entre escrita e morte. Se para Benjamin (1936/1980) o romance expressa a crise da transmissão que

caracteriza a modernidade, a escrita moderna se torna então uma experiência limiar, um ritual que permite enterrar os mortos lembrando deles, honrando-os. Certeau, em *A escrita da história*, dirá:

a escrita representa o papel de um rito de sepultamento; ela exorciza a morte introduzindo-a no discurso. Por outro lado, tem essa função simbolizadora; permite a sociedade situar-se, dando-lhe, na linguagem, um passado, e abrindo assim um espaço para o presente (p. 118).

Esta é a sina da vida humana, se não é possível tudo lembrar nem tudo saber, escrever é uma forma de se “inscrever na linha de uma transmissão intergeracional” (Gagnebin, 2014, p. 30), lutar para ser lembrado não pelo que se é, mas por aquilo que pode ser partilhado, transmitido da vida que se viveu. A escrita se torna assim um deixar morrer após ter feito viver aquilo que da vida é passível de dar continuidade. O romance autobiográfico de Lindon (2014) traz uma passagem que ilustra belamente essa tensão entre morte e vida na escrita. O escritor fala da morte do pai e do amigo, já que uma retoma a outra, mesmo com trinta anos de distância entre elas:

Esqueci mil momentos com ele, mas há mil outros de que me lembro, e ele, é claro que nunca o esquecerei, ele que me ensinou até mesmo a morte, o luto irremediável, que a ensinou sem querer fazê-lo. (...)

Falar de esquecimento é falar de amor. A pergunta ‘Você se lembrou de mim?’ é sempre comovente. (...). O que terá sido preciso esquecer para que os mortos não tenham um ar fora de moda, mesmo que tenham desaparecido há um quarto de século? Será que as lembranças quando reunidas num texto, vivem uma nova vida (...)?

A última frase da carta póstuma do meu pai é: ‘Só espero que quando chegar a hora eu sinta que não lhe causei nenhum grande dano, o que me dará o direito de lhe pedir, com um beijo, que me esqueça’. (p. 24)

Escrever, é um processo de luta, mas também de luto, onde o narcisismo do eu vai cedendo, dando lugar ao *isso* que pode ser transmitido aos que virão, *isso* que se torna pura castração, ou como afirma Gagnebin (2014), um reconhecimento da fragilidade que nos une em vida. Lembrança, memória e esquecimento, eis o tecido da vida, tecido feito de palavras e afetos. A partir dessas reflexões proponho a pergunta: a escrita resgata nossa capacidade de gerar experiências limiaries ou ela é uma experiência limiar? Sobre esta questão, Ana Costa (2001) nos ajuda a refletir: “Só se escreve quando se muda de lugar: escrever é reconhecer uma distância (...) colocar em ato uma saída de casa que é impossível se recusar (é a escrita de um outro corpo), mas que, ao mesmo tempo, é impossível de assentar” (p. 137).

A escrita quando se serve do inconsciente como elemento terceiro, Outro, pode gerar um efeito próximo da psicanálise: girar a roda do tempo. Ela pode possibilitar que a angústia venha, que o sentimento de estrangeiridade apareça em nossa vida, e que surja um sujeito com voz própria. Voz que abre estradas para errar e continuar caminhando. Nas palavras do poeta, “E a coisa mais certa de todas as coisas, não vale um caminho sob o sol” (Caetano Veloso, *Força Estanha*).

## 2.2 Narrar para experienciar

*“Eu só escutava, mas na noite em que também comecei a inventar, descobri que, enquanto ia falando, o medo ia diminuindo”*

(Lygia Fagundes Telles,  
*No princípio era o medo em Invenção e Memória*)

Em *O narrador*, texto de 1936, Benjamin afirma que a modernidade gerou o empobrecimento da figura de quem narra e conseqüentemente de uma faculdade que é fundamental ao humano, a capacidade de contar histórias. Para o autor, a aceleração da vida moderna deixou escasso os tempos de narração, gerando uma diminuição em nossa capacidade de trocar experiências. Talvez Lacan (1964/2008) esteja de acordo com Benjamin ao afirmar que o sujeito não é ôntico (a essência de sua vida não lhe é dada à priori), mas ético, ou seja, ela precisa ser construída pela linguagem, através do seu dizer. Para esses autores, parece que a fala, aliás, a narração, é o que constrói o ser.

Maria Rita Kehl em *O tempo e o cão* se debruça sobre o texto de Benjamin afirmando que resgatar a capacidade de narrar é um fator urgente nos dias atuais. Para a autora, o empobrecimento da narração leva a ausência de um lugar simbólico, um lugar no laço social, causando a sensação oca de vazio e depressão.

É importante destacar que Benjamin (1936/1980) faz uma diferença entre experienciar e vivenciar, relacionando a primeira com a função da narrativa. Sobre isso, Kehl (2009) explica que diferentemente dos outros animais, viver não nos é suficiente e a única maneira de nos apropriarmos do vivido, registrando-o em nossa psique a ponto de criarmos uma memória, é se servindo da

linguagem. É através da palavra narrada, partilhada com outros, que um fato vivido ganha o caráter de experiência. A experiência, afirma Benjamin (1936/1980), só se dá no momento em que o sujeito a transmite ao outro, sem essa passagem ela é pura perda, se torna sem registro. Aí é que adentra a escrita, pois se perdemos a capacidade de transmissão oral, nunca se escreveu tanto quanto hoje.

“Torna-se cada vez mais raro o encontro com pessoas que sabem narrar alguma coisa direito. É cada vez mais frequente espalhar-se em volta o embaraço quando se anuncia o desejo de ouvir uma história” (Benjamin, 1936/1980, p. 57). Para o autor, o aumento do número de informações em detrimento à narração é responsável pela perda dessa faculdade que parecia nos ser inalienável, a capacidade de narrar. Mas não estamos falando de qualquer narração, afinal as pessoas estão o tempo todo falando, há muita informação circulando, e Benjamin nem precisou conhecer as *fake news* para constatar que informar não é narrar.

A informação se pauta numa notícia que coloca uma exigência de verificabilidade, ou seja, é cheia de explicações e respostas fechadas. Tão fácil quanto produzir uma *fake news*, é derrubá-la. Já a narração, diferentemente da informação, não pretende a exatidão nem tem demasiado apego aos fatos. Ela se constrói como uma arte artesanal, onde quem narra imprime sua marca e envolve quem escuta de uma tal forma que a ele caberá uma interpretação.

Benjamin (1936/1980) afirma que a narração, sempre fantasiosa e imprecisa, é mais importante para a manutenção dos laços sociais do que notícias e informações. Nesse sentido Benjamin parece ser freudiano. Isso porque a descoberta de Freud revelou que as fantasias inconscientes regem mais nossas escolhas de vida do que os fatos reais. Quem nunca se deparou com uma forte lembrança infantil e ficou na dúvida se aquilo de fato ocorreu? A vida psíquica transita entre fora e dentro através da palavra.

Ana Costa (2001) afirma que a narrativa - ao qual Benjamin se refere - nada explica, ela é repetição criativa do enigma que contém; caberá a quem escuta, interpretá-la, e para isso é preciso entrar no que foi escutado, se pôr na história que ouviu. Trouxemos aqui duas formas diferentes de lidar com a linguagem e as histórias que nos cercam. A notícia, que padroniza o contador, retira sua capacidade criativa e exclui o ouvinte, já que - como crê o ditado popular - contra fatos não há argumentos. E a narração que ao se aproximar da ficção se atém mais em tocar o ouvinte do que em ser real, produzindo então a abertura de uma outra realidade que não exclui a primeira, a psíquica.

Justamente por precisar que quem escute se interesse pelo caso, a narração gera laço entre quem fala e quem ouve. É através desse laço que há a transmissão.

Por essas e outras podemos dizer que uma aula de história pode conter um professor e/ou um narrador. O primeiro talvez se atente em passar dados, dizer dos fatos que ficaram registrados. Já o segundo se atentará mais em transmitir a história. E para haver transmissão é preciso que aquele que escuta se sensibilize com o que foi escutado, saia do seu lugar - se desfaça naquele momento de sua identidade - e se sinta como outro. É óbvio que um professor pode ser um ótimo narrador e vice versa. É por isso também que o diário de Anne Frank se tornou uma narrativa além de um fato histórico, mas aí já estamos falando novamente da escrita. Voltemos um pouco mais para a questão da fala enquanto experiência de transmissão, para depois pensar a escrita.

O narrador, ao contrário de um contador, seria aquele que se põe a experienciar escutando as experiências dos outros. Ele pode ficar em casa e conhecer as tradições de sua terra como um lavrador sedentário ou vir de longe e conhecer outras terras, como um marinheiro mercante, afirma Benjamin (1936/1980), o importante é lembrar que ele é aquele que esquece de si ao ouvir o relato, esquece a ponto desta história marcar-se nele, como se ele a tivesse vivido. O dom de narrá-la advém então espontaneamente. Quando ele se põe a narrar coloca sua marca, que é justamente o que deixa o relato envolvente e único. E é assim que uma história é passada de geração em geração, repetida tantas vezes, ganhando seu caráter de originalidade, posto que na arte de narrar, o estilo revela o trabalho artesanal, sempre artístico, de quem conta. Sobre isso, Benjamin (1936/1980) pergunta:

a relação que o narrador mantém com sua memória, a vida humana, não é ela própria uma relação artesanal? Sua tarefa não consiste justamente em trabalhar de maneira sólida, útil e única, a matéria das experiências - próprias ou alheias? (p. 74).

Benjamin (1936/1980) ainda dirá: “Seu talento consiste em saber narrar sua vida; sua dignidade em narrá-la inteira. O narrador é o homem que poderia deixar a mecha de sua vida consumir-se inteiramente no fogo de sua narrativa.” (p. 74). A arte de narrar, para o autor, é o que daria sabedoria aos homens, sendo a narração o lugar de onde surgem as histórias que nos dão direção à vida, orientação diante dos impasses da realidade.

A análise nos capacita a nos apropriarmos de nossa potência narrativa, indo na contramão do que a modernidade inaugurou, onde os atalhos e *gadgets* impossibilitam a escuta, afinal, perde-se tempo narrando e tempo é dinheiro. A psicanálise, a partir da associação livre possibilita que o sujeito se perca cronologicamente, se ponha não apenas a recordar, mas também a tornar-se apto a fazer algo com os buracos de sua história. Em muitos casos o analisante se torna analista, e agora, irá se servir da experiência do outro, da escuta atenta às narrativas alheias, para aprender ouvindo e transmitir o que aprendeu da sua maneira.

Ora, mas o que um psicanalista pode narrar? Sabemos que para ocupar o lugar de analista, o sujeito - como o narrador faz - se esquece de si e se entrega à escuta flutuante. Mas a ética que rege a práxis psicanalítica sabe que não cabe ao analista narrar histórias, o que não impede que ele as narre, desde que a narrativa - escrita ou falada - tenha como norte a transmissão. O analista, como ouvinte na clínica ou narrador fora dela, é aquele que se faz lugar de passagem. Por ele algo passará, algo será transmitido.

O narrador talvez se recrie hoje na resistência contra a informação e as *short stories* (permeadas mais por imagens do que por textos), na figura do analista e do artista. Os dois, cada um a seu modo, vão contra o tempo do capitalismo, sentindo o tempo necessário para que a história vire memória, transmissão e *savoir-faire*. O analista por destituir-se de si para escutar, compartilha através da transferência e do saber inconsciente, uma outra relação temporal, aquela onde o lugar de perda pode adquirir estatuto de riqueza. Ainda comparando a figura do analista com a de um possível narrador, retomo este trecho de Benjamin (1936/1980):

O tédio é o pássaro onírico que choca o ovo da experiência. (...) Seus ninhos - as atividades intimamente ligadas ao fastio - já morreram nas cidades, mas também no campo estão em ruínas. Perde-se com isso o dom de escutar e desaparece a comunidade dos que escutam. Narrar histórias é sempre a arte de as continuar contando e esta se perde quando as histórias já não são mais retidas. Perde-se porque já não se tece e fia enquanto elas são escutadas. Quanto mais esquecido de si mesmo está quem escuta, tanto mais fundo grava nele a coisa escutada. (...) o dom de narrá-las lhe advém espontaneamente. Assim, portanto, está constituída a rede em que se assenta o dom de narrar. (p. 62).

A reflexão que Benjamin (1936/1980) faz, além de bela, revela uma consequência do advento da modernidade. Com sua alta velocidade enlaçada à demanda capitalista de produtividade, os sujeitos se tornam cada vez mais apressados, constantemente atrasados, se sentem doentes do

tempo, se intitulam ora ansiosos, ora depressivos. Por não poderem se entregar às experiências do ócio ligadas à perda do tempo, são cada vez menos capazes de se escutarem, trocarem, adquirirem e transmitirem experiências. O medo de perder tempo impede o desfrute do presente, único tempo verbal possível de ser experienciado.

A capacidade de esquecer de si por desejo de escutar o outro é justamente o que move o desejo e trabalho de análise. O analista não só se entrega à escuta flutuante, mas também ao tempo lógico, desligando-se assim do relógio que o liga às demandas da vida moderna. Esse trabalho só se torna possível se aquele que ocupa o lugar de analista tiver deixado cair seu narcisismo infantil, por ser justamente este que o mantém crente em uma onipotência serva dos ideais egóicos, ideais que se constituem e se mantêm pelo desejo de reconhecimento. É o eu que é esquecido no momento da escuta, dando lugar ao saber inconsciente como um terceiro que advém em transferência.

Benjamin (1936/1980) explica que o narrador é considerado um sábio porque é aquele que gera memória coletiva, que transmite de geração em geração o que os sujeitos aprenderam da vida, o que pode ser herdado de determinadas experiências vividas. A narração é uma forma de transmitir um saber compartilhado, que faz laço social, e que também imprimiu no ato de narrar a marca de uma diferença posta por aquele que narrou. É assim que a narração se situa na interface entre o coletivo e o singular, a tradição e o novo. A narração é uma forma de construir memórias singulares e coletivas.

Benjamin (1936/1980) afirma que as histórias só assumem forma de transmissão diante da morte. É a morte que está na origem da narrativa. Narramos porque temos consciência de que iremos morrer e a única forma de herança como transmissão da vida se dá pela palavra. Aqui retomamos o conceito de erotismo de Bataille (1957/2014). A narração, ao promover vida através da morte, é erotismo que faz laço social, é palavra que fura a carne e desperta o desejo. Narrar é o exercício de erotizar a palavra a fim de que ela anime nossos corpos. É assim que a memória também se torna “musa da narrativa” (p. 67), já que como afirma Ana Costa (2001), o que se memoriza é testemunho da perda, daquilo que o corpo guardou ao desfrutar perdendo.

Se para Benjamin (1936/1980), as rápidas transformações decorrentes do modo de vida moderno acabaram com o gênero da narrativa, não acabou com nossa potência erótica, apenas transformamos-a. Passamos da figura do narrador para aquela do escritor. Isso porque deu-se fim à

uma forma de subjetividade onde o sujeito pertencia a uma comunidade e tinha um lugar estável e fixo dentro dela, inaugurando um sujeito isolado, que não tendo mais um lugar simbólico predeterminado, precisa construí-lo.

O autor ainda afirma que o gênero literário do romance surge com a entrada na modernidade dando notícias dessa subjetividade específica: um humano que se vê como indivíduo, apartado da experiência comum, sempre em crise com a vida pública, tendo um ponto de vista singular, particular, que ele desconfia fazer exceção à regra.

Sobre essa passagem da narração, oral e em grupo, para a leitura isolada do romance, Kehl (2001) também concorda que tais mudanças na forma de contar, falar e compartilhar, são decorrentes de mudanças na própria subjetividade dos sujeitos. Se com a narração o sentido da vida era transmitido de geração em geração pela tradição ou pela crença em uma vida transcendental; após a entrada na modernidade, cabe a cada um criar o seu sentido, recuperá-lo em uma dimensão terrena e temporal. “É possível pensar, com Jacques Rancière que (...) é onde o sujeito ocidental se desgarra de uma tradição que fala por ele e produz algum sentido para a sua vida, que ele se vê compelido a falar/ escrever/ narrar.” (p. 62). Não é por acaso que a Psicanálise surge nesse momento histórico, a cura pela fala é também a reinvenção do humano, sua construção pela palavra assumida como própria.

Kehl (2001) recorda que se antes o sujeito tinha um lugar seu no mundo, ou pelo menos a ilusão dele através de um Outro que o dissesse (o Estado, a Igreja) o que ele era; com a modernidade, cabe à cada um construir seu lugar simbólico. A emergência da literatura na vida moderna vem como uma resposta a esse desamparo simbólico, pois como Lacan (1958-1959/2016) recorda, o humano é um ser que tem sua face real, e para suportar tal face, ele precisa ter fé e esta não está apoiada em certezas ou garantias, mas é uma construção simbólico-imaginária, por isso, apoiada na fala. Somos seres de carne e ossos, mas com uma herança que acima de tudo é simbólica.

### **2.3 Do romance ao conto**

Orhan Pamuk diz em *A malaleta do meu pai* que o romance é a maior conquista artística que a Europa produziu, tornando impossível pensar a Europa sem ele. Seus heróis transformaram e recriaram o continente europeu de uma tal forma que não há quem ao pisar nele, não procure ou encontre a Europa descrita em algum livro. Para Pamuk (2007), a partir dessa criação, o romance se tornou uma maneira de pensar, compreender, fantasiar e imaginar-se no lugar do outro.

O romance possibilita - afirma Orhan Pamuk (2007) - que o sujeito encarne sua singularidade por meio de seus escritos, ao mesmo tempo que possibilita a transgressão de seu ser, posto que o exercício do romance é antes de tudo um brincar de ser outro, de criar novas identidades. Através do romance, vamos entrando na intimidade de um outro, na forma dele sentir e pensar. Sem nos darmos conta, nos colocamos no lugar do outro, nossa imaginação vai então se desprendendo de algumas identificações, conquistando ali a liberdade da diferença.

É lógico que há limites para esse exercício de liberdade. Se lembrarmos com Lacan, no *Seminário livro 9*, que toda identificação é significativa, chegamos a duas constatações: a primeira é que o significante é vazio, segundo, que é a cadeia de significantes que coloca um limite na metonímia desenfreada do desejo, criando (ou seria forjando?) sentidos pro que era vazio. Assim, ao mesmo tempo que podemos nos identificar com qualquer coisa, esse ‘qualquer’ precisa entrar na série da cadeia do sujeito, caso contrário, não produz sentido.

Para Pamuk (2007), o romance partilha de uma certeza infantil, mas que porta uma esperança: a crença de que, apesar das singularidades e idiossincrasias, somos todos parecidos. Kehl (2001) recorda que os personagens do romance são pessoas comuns que desejam narrar suas vidas. Todo romance guarda um desejo de partilha, pois é só quando há um outro que se interessa e se identifica com tais histórias, que a solidão, própria do que é singular, pode ser vencida. O leitor então, encarna o Outro que legitima a experiência daquele que escreve, autorizando sua diferença ao se interessar pelo livro. Sobre isso, Kehl (2001) ainda diz:

se a experiência, como vimos em Walter Benjamin, é aquela parcela do vivido que é transmissível porque é compartilhável, sua existência pressupõe um solo comum, uma fundamentação simbólica coletiva, que garanta uma certa uniformidade no sentido de tudo o que é vivido, mesmo por cada homem isoladamente (p. 87).

Benjamin (1936/1980), Gagnebin (2014) e Kehl (2001) afirmam que os romances carregam a marca da solidão do sujeito moderno, a denúncia de um sentimento de não pertencimento. A solidão parece ser o preço que pagamos por sermos tão singulares. O romance carrega essa chaga, a angústia do sujeito que é responsável por criar seu lugar simbólico na comunidade. Ao mesmo tempo, romancear é uma forma de criar laços. Ao escrever um romance o sujeito legitima sua experiência, não só pela aceitação do Outro (representado pelo leitor), mas também pela apropriação da palavra, já que para nós, humanos, não basta viver, precisamos pôr palavras na vida.

Foi o próprio Freud que em 1908 trouxe a ideia de que todo neurótico narra sua história como se narrasse um romance. Kehl, em *Minha vida daria um romance*, questiona o que significa dizer que nós organizamos nossas histórias como se fossem romances. Para a autora, esta tentativa de criar uma série linear possível de ser narrada e romanceada marca o sujeito moderno em sua busca por criar um lugar simbólico que o sustente no mundo. Para além disso, Lacan, em *O Seminário livro 6*, afirma que essa busca de construções de sentidos na vida revela que não suportamos o real, a ausência de uma essência que traçasse nosso destino. Kehl (2001) dirá: “não suportamos o caos, a errância, a passagem do tempo nos conduzindo para onde não podemos prever e nos modificando de maneiras que não conseguimos controlar” (p. 58).

Para Kehl (2001) cada época tratará de criar uma fantasia - simbólico-imaginária - que faça frente ao real que abate o sujeito. Por isso ela retoma Benjamin, pois em *O Narrador*, vemos o autor marcar como as transformações políticas - e aqui podemos lembrar com Lacan (1958-1959/2016) que o inconsciente é político - se expressam nas transformações narrativas.

Sobre esse processo, Kehl (2001) afirma que é a partir da fabulação que damos consistência imaginária ao eu, construindo não só a fantasia que dá suporte ao desejo, como Lacan (1958-1959/2016) afirmou, mas estruturando o sujeito do inconsciente através dessa ficção que possibilita que a seriação significante construa a memória, ou seja, a criação de uma temporalidade. Kehl (2001) ainda dirá que isso é tudo de que o sujeito pode dispor para estar com o outro.

Essa contação ao Outro se aproxima do romance por insistir na recuperação da memória, como se ali, na narração, pudesse ser forjada alguma explicação à vida do sujeito. “Daí a compulsão do romancista em tudo dizer, tudo rememorar, enquanto ao narrador basta um breve fragmento, um

pequeno acidente recortado do cotidiano, para através dele transmitir algo de um saber que não é exclusivamente seu”. (Kehl, 2001, pp. 60-61).

Outra característica que aproxima a contação neurótica de um romance é a estrutura ficcional do inconsciente. Lembremos que em *Um estudo autobiográfico* Freud afirmou que “os sintomas neuróticos não estavam diretamente relacionados com fatos reais, mas com fantasias impregnadas de desejos, e que, no tocante à neurose, a realidade psíquica era de maior importância que a realidade material” (1925/1966, p. 40).

Quando o analisando começa a reconhecer sua fantasia fundamental, essa responsável pelo seu modo sintomático de viver, ele já está identificando a ficção ali presente, o que possibilita que simultaneamente a esse reconhecimento, ele comece também a desconstruí-la. Toda fantasia é uma resposta que o sujeito inventou para lidar com o “encontro traumático com o desejo do Outro e a sexualidade” (Dunker e Zanetti, 2017, p. 27). As construções em análise, como Freud (1937b/2017) pontuou, também são ficções - realizadas em transferência -, elas possibilitam construir respostas quando a lembrança falha, numa tentativa de propor algo novo, de ficcionalizar o que até então tentava ser lembrado, documentado.

A verdade do inconsciente aparece com esse caráter de ficção, onde a narração contada em análise se faz importante menos pelo seu aspecto de fidedignidade ao fato passado - a chamada realidade -, e mais como movimento de cercar o real de sua história, daquele fragmento que o impede de enxergar sua fantasia, digo, sua construção ficcional.

Se como sujeitos modernos temos a pretensão de romancear nossas vidas, buscando palavras para a criação de uma série que produza sentidos e nos forje um destino; a análise mostrará o limite dessa construção, limite que se apresenta pelo próprio real. Com base nesse percurso, retomemos o seguinte fragmento dito por Lacan a um candidato à análise:

Todos acabam sempre se tornando um personagem do romance que é sua própria vida, para isto não é necessário fazer uma psicanálise. O que esta realiza é comparável à relação entre o conto e o romance. A contração do tempo, que o conto possibilita, produz efeitos de estilo. A psicanálise lhe possibilitará perceber efeitos de estilo que poderão ser úteis a você (Laurent, 1992, p.30).

Sobre tal passagem do romance ao conto, ela é efeito de uma operação ética que é também estética. *O Seminário livro 7* apresenta tal enlace entre estética e ética revelando que o fazer do

sujeito se escreve através de seu desejo, por isto, a forma como cada um maneja sua castração gera as tais mudanças de estilo, efeito de um trabalho do inconsciente. Kehl (2001) dirá que a mudança estética presente no final de uma análise se dá quando o sujeito abandona a pretensão de tudo saber e tudo dizer sobre si. Esse é o giro ético que o sujeito realiza quando após tanto buscar sentido sobre seu ser através de uma narração sem fim, cria uma forma de suportar o enigma de sua falta-a-ser, abandonando a pretensão de explicar suas incoerências e errâncias.

Kehl (2001) ainda dirá que a análise é um trabalho de desconstrução dos sujeitos modernos, visto o peso que é essa sina de tudo produzir sentido e continuidade, como o romance muitas vezes almeja. Fazer análise abre lugar para a possibilidade de se narrar de forma mais concisa e elegante, dirá a autora, “elegância resultante de uma desencanação (...) em relação às pretensões neuróticas típicas do individualismo.” (Kehl, 2001, p. 89). Daí a passagem do romance ao conto, posto que o último está mais preocupado em produzir um efeito estético no leitor do que descrever uma história. Os contos são narrativas breves, recortes de situações, que tem um único objetivo em comum, causar àquele que lê. Se o romance nos conquista pela cadeia dramática, o conto se satisfaz em produzir impacto no leitor, a sensação conta mais que a história em si. O final de análise acaba tendo como saída dessa pretensão romanesca de tudo dizer, a criação de um semi-dizer que transmita alguma verdade do sujeito que fala. Tal verdade tem o mesmo efeito de um conto, é a materialização do estilo do escritor, aliás, do analisando.

## **2.4 Ficção e luto**

Se falamos do caráter de ficção do inconsciente, é momento de falar de nossa capacidade de morrer e simbolizar tal morte para que ela se torne passagem e transmissão, não apenas destruição. A palavra luto já carrega nossa capacidade de ficcionalização. Não há como falar de ficção sem falar de luto, e vice-versa. Em outras palavras, há uma relação entre a morte, a palavra e a simbolização. Tal relação é permeada pela capacidade de ressignificar a morte coletivamente. Isso porque o luto não é um trabalho que se faz sozinho, por mais que cada experiência de morte, como suas elaborações, sejam únicas.

Em *Soleil Noir* Kristeva concebe a literatura e a clínica psicanalítica como categorias que permitem acessar o luto e a melancolia, duas maneiras de lidar com a perda e realizar um trabalho de luto. Para a autora, o romance é uma forma de incorporação do objeto perdido. Seguindo os rastros de Freud, a perda provém da relação de cada um com *A Coisa*, representada primordialmente pela mãe. Independente da forma como ela se apresenta (melancolia, depressão, luto, trauma, tristeza, ...), o que Kristeva (1987) defende é que não existiria literatura nem humano se não existisse perda. Faz parte de nossa condição essa relação com a morte de si e do outro. Para a autora, um dos maiores desafios da literatura e das artes na contemporaneidade é fazer frente, lutar, contra a crise da invisibilidade que recai em todos os domínios da vida humana, mostrando que a crise a qual vivemos é a da significação.

Para Kristeva (1987), a brutalidade da Segunda Guerra Mundial gerou um quadro novo, a explosão da morte e da loucura foi tamanha, numa tal desproporção, que pela primeira vez as criações ideológicas e estéticas não conseguiram contê-las, se viram impossibilitadas de fazer curvas sublimadoras diante de tamanha violência. Era o simbólico e sua eficácia que explodiam em questão de segundos quando as bombas atômicas de Hiroshima e Nagasaki mostraram sua força atroz. Para a autora, é o simbólico, recurso necessário diante do real, que está em crise desde essa época. É ele que se mostra fragilíssimo toda vez que um ataque terrorista é noticiado, que um massacre é abafado, que um presidente menospreza um povo e o torna piada. Somos nós, diante de tão frágil laço social, que questionamos nossas demandas e até esquecemos delas, somos nós que procrastinamos nossos lutos, acumulamo-os em montes e ao nos olharmos no espelho indagamo-nos sem sequer escutar: se essa vida vale tão pouco, por que a minha valeria mais?

Pensar numa crise da eficácia simbólica significa admitir um empobrecimento de nossa capacidade coletiva de viver os lutos, de recriar sentidos à vida diante dos ciclos de morte, e diante disso, de nos mantermos ficcionalizando. Falamos aqui de morte física, mas podemos estender a questão do luto para todos os tipos de morte simbólica. Por exemplo: o fim de um relacionamento, a perda de um emprego, a mudança de um país, a maternidade ou o inesperado de uma pandemia. O luto se torna necessário toda vez que abandonamos um lugar psíquico para ocupar outro. Ele se faz necessário sempre que se torna impossível olhar a vida da mesma maneira. Algo foi embora, pouco

importa se é dentro ou fora de mim, estamos em relação com o mundo, e toda perda é sempre um pedaço de nós que cai, aliás, despenca, nos deixando mancos.

Diante disso, se torna imprescindível levantar a questão: Como anda sendo a capacidade dos sujeitos atualmente lidarem com o real e fazerem seus lutos? Se a clínica nos revela um aumento de patologias que se associam com a dificuldade de deixar os objetos amados irem para criar outros, ela então revela como nossa cultura está enfraquecida em sua função de simbolização e ficcionalização - dois conceitos que engendram não só nossa possibilidade de transformar o vivido em experiência, como de partilhá-lo e transmiti-lo coletivamente.

O romance, enquanto construção ficcional, possibilita que o sujeito se reconheça na história não enquanto eu narcísico, mas enquanto parte de um processo de vida e morte que vai além dele. É por isso que Safran Foer defendeu a criação da história fictícia *Extremely loud and incredibly close*. Foer pegou um fato real, a queda das torres gêmeas, mas ao invés de trazer a história de uma das vítimas, criou outra, fictícia. Narra então o luto de um garoto de nove anos que perdeu seu pai no ataque terrorista. Oskar - a criança - encontra uma chave nos pertences do pai morto e toda a trama do livro se desdobra em torno da busca dele pelo que tal chave poderia abrir. A chave media os afetos do personagem e os nossos diante do impossível da morte. A busca pela fechadura faz passar inúmeras outras mortes e conseqüentemente outras histórias de vida pela dele. Assim são os lutos, um soco do real que puxa sempre outros reais. Não há vivos sem mortos, todos temos mortes à contar.

Ao ler a ficção de Safran Foer não nos atemos aos números de mortos na queda das torres nem aos motivos político-ideológicos para tal. O livro demonstra o que está para além de todo fato ao ficcionalizar aquilo que toca o real de todos nós: a perda. Somos todos Oskar precisando se agarrar a qualquer chave estúpida para inventar um caminho que nos faça passar pelo buraco da fechadura da vida, que nos faça atravessar as terríveis quedas que ela nos coloca adiante.

Fazer passar pelo impossível, algo possível. Este é o trabalho dos lutos, mas também de toda literatura e análise. Trabalho que como Oskar nos mostra tão bem ao endereçar uma chave, não é racional nem medicamentoso, não tem tempo lógico nem idade cronológica, e mais, não se trata do destino da chave, mas do que ela irá engendrar até chegar ao seu destino. Não podemos escapar da perda, mas podemos endereçá-la. Eis aí o trabalho do analista, eis também o trabalho do escritor.

Como que a morte pode ser tão banal e tão definitiva? Tão simples e tão imensa? Ou, o que fazer com nossas memórias inconsoláveis? Não sabemos, ninguém sabe, a morte é terreno que pertence ao buraco do real e dele só olhamos de cima, na borda do poço. Mas há uma diferença entre olhar sozinho e olhar junto. A cada personagem que Oskar encontra, sua trama vai se tecendo, seu luto vai sendo realizado. Como na clínica, o encontro com alguém que escuta e acolhe, faz com que cada palavra dita vire movimento, ato que fura, movimenta a pulsão e costura novos encontros com a vida.

Porque Foer (2005) preferiu uma ficção a um testemunho para falar do trágico 11/09? Ora, porque não se trata de ver os fatos, como Sandór Márai (1999) escreveu: “os fatos não são a verdade, (...). Os fatos só são uma parte” (pág. 60). Todo luto demanda a reativação de nossa capacidade criativa, já que ele é o atravessamento de uma fantasia, e esta não é atravessável fisicamente, mas só, e somente, de forma fictícia. O trágico 11/9 também é nossa tragédia pessoal, já que nos vemos todos afetados por tal queda. O que de nós caiu junto com as torres? Quais fantasias tecidas coletivamente foram desmoronadas naquele momento? Quais outras ainda estamos a reconstruir?

Só há cura se ela for coletiva, se ela se tecer no laço social, enlaçada ao Outro; já que desistir da vida é desistir da ficção que construímos juntos para sustentar todas as nossas vidas. Endereçar o luto se torna então partilhá-lo para transmitir o que restou dele: o que resta é o que nos une, é a esperança que há na humanidade.

Como fazemos com a música, a comida, a literatura, não seria diferente com os afetos. Os afetos passam através das partilhas. Hamilton de Holanda, em reportagem à Folha de São Paulo em 19/01/2019, conta como o álbum *Angelus*, de Milton Nascimento, mudou sua vida: “Esse disco conserta os erros da humanidade. Sublima-os. Sabe que o erro é algo que vai acontecer com o ser humano, inevitavelmente, mas quando se ouve uma obra dessas, dá pra acreditar na nossa capacidade de repará-los”. Essa passagem me remeteu a outra de Orhan Pamuk (2007). O autor afirmou que a única maneira de contar uma história é deixando a força da história acumular-se em si, só assim, se incubindo da dor, das feridas, dos medos humanos, é que o escritor sentirá com sua teimosia e paciência alguma esperança na humanidade.

Se em *Soleil Noir* Kristeva afirma que não há imaginário sem melancolia, em *La Chambre Claire* Barthes dirá que a fotografia estetiza a melancolia. O que os dois nos presenteiam é com o fato de que a dor diante da perda é inevitável, mas se partilhada, pelo livro, pela fotografia, por qualquer tipo de criação diária, ela pode fazer travessia, pode deixar passar algo entre nós.

Se não podemos voltar ao passado, podemos elaborá-lo, volta que requer partilha e se dá apenas em ficção. Quando acompanho Oskar na queda das torres gêmeas, não revivo o fato, reinvento-o para seguir adiante. A morte é terreno árido, pois materializa o ponto final, mas é da nossa condição humana, não suportarmos o fim, e ali onde o impossível se apresenta, criamos algum nascimento, transformarmos a dura realidade.

Defender a ficção é defender o caráter da vida que não é palpável, mas nem por isso menos real, e como Agamben (2007) bem nos relata, a chave do bem viver, as crianças o sabem que não se encontra na felicidade dada, merecida ou conquistada, mas sempre do lado da magia, da nossa capacidade de ir além e ficcionalizar a vida. A felicidade, afirma o autor, só nos cabe por algum tipo de encantamento, de trapaça da língua, de fé. Por isso Agamben (2007) defende com tanta veemência a profanação da vida, esse servir-se dela sempre para um sentido outro, inventado, fora do habitual. É ali, afirma o autor, que a felicidade pode nos dar as caras.

## **2.5 Ensaio: torções de uma transmissão**

*A arte é o exercício experimental da liberdade*

*(Mario Pedrosa, 1960)*

Bailly, no livro *O ensaio e a anedota*, afirma que Barthes, em *A preparação do romance*, coloca o gênero enquanto espaço de formação do afeto, sendo que cada gênero contém um desejo de literatura diferente, onde a “forma de inscrição na literatura equivale ao destino para a obra” (p. 8). Curiosamente, afirma, Bailly (2017), o ensaio foi a forma que Barthes mais praticou, apesar de ter sido citada apenas de passagem neste livro. Longe de ser um esquecimento, para Bailly (2017) Barthes marca a própria posição do ensaio dentro da literatura: posição deslocada, à margem, já que enquanto o romance, o conto e o poema, cada um à sua maneira, tentam enfatizar a literatura, o

ensaio - apesar de também ser uma forma escrita que marca a inquietude do sujeito - nos conduz para outro lugar.

Esse outro lugar, que tantas vezes o coloca como uma literatura de segunda, Bailly (2017) define como a escrita que se põe livre entre o pensamento e a literatura. Ao defender o que a literatura pensa, o ensaio se escreve como uma “excursão em espiral” (p. 11), sem ser sólido, ele escapa do enquadre de gêneros literários e se atém mais em “aumentar a fluidez da linguagem” (p. 23). Não importa qual é o engate, que aliás, sempre será despertado pelo desejo de quem se põe a ensaiar. É assim que o mais importante num ensaio se torna experimentar, uma tentativa que por estar à margem não pretende esgotar um tema nem se portar como neutra.

Sem se infinitizar, afirma Bailly (2017), o ensaio se torna extensível porque se verte, transborda sobre os outros gêneros e sobre si mesmo, às vezes até se perdendo no meio do caminho. Como exemplo, Bailly (2017) cita o *Livro das passagens*, de Walter Benjamin, um dos grandes exemplos de ensaio, onde - inacabado e inacabável - a escrita se recarrega continuamente pela leitura. Ainda diz:

Através deles, é possível entrever a liberdade e o caráter ilimitado do ensaio: liberdade sem formato que pode começar com retalhos e se estender ou encurtar, e com a qual sonharíamos poder seguir todas as pistas e aberturas em um jogo infinito, nas linhas de uma prosa dúctil, inquietante e viva. (p. 23).

O ensaio é uma escrita pessoal, afirma Yakhni (2011), ele expõe sobre um tema de maneira menos preocupada em investigar, mais interessada em expressar. A transparência do modo de narrar, a revelação do ponto de vista daquele que fala, marcando que ali não se trata de uma verdade universal, mas que há possíveis verdades, permite a participação direta do escritor na narrativa, num recorte experimental. Foucault, em *História da sexualidade II*, se refere ao ensaio como uma “experiência modificadora de si no jogo da verdade” (p. 15), onde a escrita vai além da comunicação e se coloca mais como exercício do pensamento.

A indefinição do ensaio permite que ele transite entre diversas formas artísticas, escapando inclusive da forma literária. Sarah Yakhni, em sua tese *Cinensaios de Varda: o documentário como escrita para além de si*, discorre sobre o caráter experimental e ensaístico da obra da cineasta Agnès Varda (1928-2019). Para Yakhni (2011), Varda consegue ultrapassar os limites tanto do cinema

quanto da sua pessoa; já que por ter esse caráter experimental, ela transita entre formas e enquadres. Para ilustrar essa experiência, trago um filme de uma cineasta brasileira, que afirma ter se inspirado na obra da francesa Varda.

O filme *Elena* (2012), de Petra Costa, é um exemplo de cinema ensaístico, onde a diretora, que também é personagem, relata seus pensamentos, sua busca pela construção das memórias da irmã para sempre perdida. A narrativa se assemelha a uma escrita íntima onde as imagens conseguem movimentar nossa escrita inconsciente. E é assim, transitando entre o gênero de documentário e drama, que o filme rompe com várias formas. O cineasta Fernando Meirelles fala mais sobre isso.

Meirelles (2014) afirma que *Elena* não é um documentário sobre algo, mas uma experiência. Chega a chamá-lo de filme-experiência, por se tratar de um filme do qual não se consegue ser apenas espectador. Através da história de Petra, somos levados a uma série de *insights*. Petra consegue contar uma história pessoal com apelo universal. Através da forma como ela narra, extremamente pessoal, íntima, ela fala de si, indo além do eu narcísico, convocando nosso mais íntimo e estranho, nosso infamiliar. O filme mal começa e lá estamos nós, no trabalho do inconsciente, sendo convocados a enfrentar nossos próprios fantasmas.

Com caráter ensaístico, *Elena* fala menos sobre compreensão, pouco explica acerca do suicídio da irmã de Petra, o que se debruça é em nos proporcionar sentimentos, em nos colocar no trabalho de luto. Não estamos em casa, mas estamos com Petra no terreno inconsciente, experimentando-o através de suas lembranças que ativam as nossas. A forma do filme é a forma de fazer tocar, escrita de sensações, forma ao qual pouco se conta, mas muito se experimenta.

Petra escreve um filme buscando a irmã, vai nos diários dela, nos vídeos gravados, entrevista pessoas que narram algo sobre Elena, o que aparenta ser uma busca neurótica de tudo saber, poder resgatar e entender, logo é diluída como água, e em uma torrente de imagens e sensações, somos levados com Petra ao encontro com o impossível. Não reencontramos Elena, nem nossos mortos, eles continuam como nossas “lembranças inconsoláveis”<sup>3</sup>, mas experimentamos o luto de uma outra forma. Atravessamos a barreira da linguagem, do recalque e da tela de cinema,

---

<sup>3</sup> Palavras de Petra Costa ao final do filme Elena.

reconhecemos que sequer temos memórias o suficiente de nossos mortos, eles se vão e ao mesmo tempo são parte de nós.

Philippe Willemart, em *Os processos de criação na escritura, na arte e na psicanálise*, afirma que a arte vibra o inconsciente, remexe em lembranças até então esquecidas, suscitando o belo com todo seu prazer e sua estranheza. No *Seminário livro 7*, Lacan diz que a função do belo é desvelar e demonstrar o lugar do sujeito com sua própria morte através de um resplandecimento. Pelo belo somos convocados a lidar com nossa finitude, tarefa objetivamente impossível, mas como somos seres imersos no mundo dos signos, conseguimos pela palavra fazer algo possível com o que morre em nós. Diante da finitude, afirma Willemart (2009), só nos resta criar, criar principalmente uma outra forma de lidar com a realidade, uma maneira outra de abocanhar o real, de simbolizá-lo.

Sem sabermos o que se passou, sabemos que algo passou em nós ao assistir *Elena*. O que me faz pensar nas palavras de Willemart (2009) ao dizer que a arte nos torna todos sensíveis ao real, padecidos dele. O vazio que o filme nos trás, que vem lá de dentro, muito dentro, aperta no peito, sobe na garganta e explode a cabeça, o vazio é por onde passamos. Escritores, artistas e analisandos, o vazio é necessário, “impossível de não fazer” (Willemart, 2009, p.174). E dele só passamos pela forma, é nessa passagem que se dá o surgimento de uma nova forma, Outra.

É importante destacar aqui que ao contrário dos outros gêneros literários, para escrever um texto ensaístico é necessário mais um posicionamento ético do que estilístico ou formal. Isso porque apesar de toda sua indefinição na forma, não se trata de uma escrita espontânea que remetesse à algum tipo de associação livre, nem de uma confissão e menos ainda de uma subjetivação da escrita. Trata-se de um posicionamento ético.

A própria ideia de ensaiar um texto coloca o ensaísta na posição de uma determinada renúncia ao saber. Aí começa a ética que tal escrita carrega. “Escrever ensaios é, portanto, pôr-se à prova, experimentar (e movimentar um pouco) sua posição no mundo. O ensaio carrega, assim, uma curiosa presença do sujeito que corresponde (...) a tomada do si mesmo como experiência” (Rivera 2017, p. 13). Segundo Rivera, em *Desejo de ensaio*, a escrita ensaística é essa tomada da escrita como própria busca e palco - ou seja, como o próprio exercício em si - de construção de um pensamento ou ideia. “Fazer de si o palco do pensamento como experiência” (2017, p. 13). É assim que o ensaio adquire seu rigor - e é importante destacar que há um rigor presente nele, mas que este

se apresenta não pela forma ou método pré-dado, e sim por uma espécie de sinceridade na construção de ideias que revela algo do percurso daquele que escreve.

Nas palavras de Rivera (2017), a reflexão de todo psicanalista tende ao ensaio, pois além dos dois partirem de um lugar de não-saber, o psicanalista busca a construção de algum saber na escuta clínica tanto quanto em outras áreas. A psicanálise é teoria que não anda só, precisa de diálogo constante com as disciplinas que pensam as questões da contemporaneidade. Como também, só se tece articulada com a clínica. Essa articulação entre teorias, análise pessoal e escuta clínica é o que possibilita a transmissão na psicanálise. E é por isso que o ensaio é tomado aqui como possibilidade de torção entre clínica e teoria psicanalítica, já que por sua aparente indefinição, ele proporciona uma escrita êxtima.

Façamos uma anedota para retomar o sentido de êxtimo. No *Seminário 7*, Lacan cunha esse neologismo para falar daquilo que nos é mais íntimo, tão íntimo que se torna um segredo mesmo para aquele que o contém. O prefixo “ex” marca que toda essa intimidade vem de fora. Quer dizer que aquilo que é mais meu vem de fora? Está aí a torção que se torna essencial para a psicanálise após os estudos topológicos de Lacan - a ideia de que com o tempo, fora e dentro são contíguos. O que possibilita que haja dois lados e que eles sejam diferentes, mas ao mesmo tempo esses dois são próximos, são faces distintas de uma mesma faixa. Assim, o que temos de mais singular e íntimo, não tenho acesso, me é excluído, sem nunca conseguir alcançá-lo, reconheço que ele está fora de mim, por isso se chama êxtimo, excluído de mim, *Unheimlich*, estrangeiro e familiar ao mesmo tempo: externo e íntimo conjugados em uma mesma palavra.

Já no *Seminário 16: De um Outro ao outro*, Lacan retoma o conceito de êxtimo e o coloca como ponto vazio da estrutura. Lá no centro de cada um, e que permite nos estruturarmos em torno dele, está o vazio, essa intimidade extrema que se cunha como exterioridade radial. Lacan lhe cunha outro nome, objeto *a*. Eu, Outro e vazio, três faces que só se apresentam como distintas se tomadas separadamente, mas com o caminhar da vida elas se revelam como contigüidades.

Escrever de um lugar êxtimo seria então o abraço da alteridade, uma vez que parte-se de um desejo de investigação íntimo e pessoal que se lança para o mundo, reconhecendo que o saber que me constitui é alteridade pura, está fora de mim. Escrever de um lugar êxtimo é escrever com o eu e

ao longo do próprio exercício de escrita deixar o eu perder seu narcisismo por ir se construindo enquanto outro saber, uma experiência *Unheimlich*.

É quando o eu alcança o tempo da dessubjetivação, ou seja, quando ele vai se tornando impessoal, que a escrita ocupa não apenas o lugar êxtimo, mas se torna, à partir disso, possibilidade de transmissão. É aí que o ensaio novamente se encontra com a psicanálise, já que como bem afirma Lacan em *A psicanálise e seu ensino*, a experiência psicanalítica não é da ordem do ensino, mas da transmissão, e esta só ocorre por meio do estilo.

Em *Seminário livro 5* Lacan diz “meu estilo é o que é. (...) há também, nas dificuldades desse estilo - (...) algo que corresponde ao próprio objeto que está em questão” (1999, p. 33). O que Lacan tenta evocar aqui é essa relação indispensável entre forma e conteúdo que dá um estatuto ético ao estilo. Em outras palavras, os objetos aos quais os psicanalistas se debruçam - inconsciente, sujeito, humano, dentre outros - só podem ser apreendidos e transmitidos se levados em questão com sua complexidade. O estilo de cada psicanalista é aquilo que possibilita a aproximação dos objetos estudados da forma com que eles se apresentam, ou seja, incluindo sempre a dimensão de perda de gozo que lhes é própria.

Em 1978, no encerramento do Congresso sobre a transmissão da Escola Freudiana de Paris, Lacan afirma que a psicanálise é intransmissível, na medida em que deve transmitir o objeto em sua dimensão real. É partindo desse posicionamento, dessa necessidade de evocar o real, que o estilo lacaniano aponta para esse impossível próprio da transmissão. Como Freud bem nos lembra em *Sobre a Psicoterapia* (1905):

É que o instrumento anímico não é assim tão fácil de tocar. Nessas ocasiões, não posso deixar de pensar nas palavras de um neurótico mundialmente famoso, que decerto nunca esteve em tratamento com um médico, pois viveu apenas na fantasia de um poeta. Refiro-me a Hamlet, Príncipe da Dinamarca. O Rei enviara dois cortesãos, Rosenkranz e Guildenstern, para sondá-lo e arrancar dele o segredo de seu desgosto. Ele os repele; aparecem então algumas flautas no palco. Tomando uma delas, Hamlet pede a um de seus algozes que a toque, o que seria tão fácil quanto mentir. O cortesão se recusa, pois não conhece o manejo do instrumento, e, não conseguindo persuadi-lo a tentar, Hamlet finalmente explode:

- Pois vede agora em que mísera coisa me transformais! Quereis tocar-me; Quereis arrancar o cerne de meu mistério; pretendeis extrair-me sons, de minha nota mais grave até o topo de meu diapasão; e embora haja muita música, excelente voz neste pequenino instrumento, não podeis fazê-lo falar. Pelo sangue de Cristo, julgais que sou mais fácil de tocar do que uma flauta? Chamai-me do instrumento que quiserdes, pois se podeis desafinar-me, ainda assim não me podeis tocar. (Ato III, Cena 2.)

Como tocar o inconsciente, um objeto que além de impalpável, tem sua riqueza e profundidade naquilo que conserva de tão complexo? Questão que a clínica como a literatura insistem em colocar e ao colocá-la se deparam com o limite de todo método. O objeto anímico está sempre a escapar dos enquadres, o que faz com que o método analítico seja tão fluido quanto o objeto que ele se debruça. O ensaio serve para a construção do pensamento psicanalítico por ter esse caráter móvel, já que o mais importante é formular alguma verdade sobre o tema, é tocá-lo na face que ele apresenta. Para isso, o psicanalista precisa se abster da pretensão de tudo querer compreender.

Tocamos de fato o inconsciente ou é ele que nos toca? Talvez o que a psicanálise como a literatura tenta transmitir é que apesar de não se tocar aquilo que não tem matéria, mas nem por isso deixa de ser presente, se sensíveis e humildes, podemos vez ou outra sentir a fresquidão daquilo que ressoa, ser tocados pelos efeitos de uma análise. A aposta de Lacan (1959-60/2008) é que tal empreitada seja realizada através da assunção do estilo. Isso porque o estilo só advém diante da falta, falta de um saber que produz alguma verdade a ser transmitida.

Pois bem, a transmissão se dá somente quando há uma torção no olhar daquele que a veicula. Torção esta que faz o sujeito sair do lugar centrado egoicamente para enxergar como Outro. Esta condição, chamada de êxtimo, não apenas dessubjetiva o sujeito, como também possibilita ultrapassar a separação entre as fronteiras binárias e aparentemente opostas como dentro/fora, público/privado, eu/outro.

Para ocorrer tal torção, o sujeito precisa deixar algo de seu narcisismo cair. É essa queda de certa dimensão de gozo que coloca em circulação no laço social aquilo que se apresenta como singular. No fim das contas, podemos dizer que o que se transmite é a perda de um gozo. O eu sai de lugar, cai, fazendo do vazio que ele tenta encobrir um lugar de passagem. Tal passe dá lugar à transmissão, por isso ela produz um certo estranhamento, pois aquilo que era tão íntimo e familiar torna-se alheio, Outro, puro laço social. Laço construído no entre fora e dentro e servindo também para alimentar esse terceiro que não é eu nem outro, mas une os dois.

Observemos que quando falamos de ensino, trazemos a ideia de adquirir algo, ganhar, enquanto a transmissão carrega justamente o contrário, uma perda. O interessante é que o primeiro - o ensino -, apesar de ter um lugar de extrema importância, nem sempre gera laço social. Já o

segundo - a transmissão - não ocorre fora do laço. Isso porque a transmissão mostra que tudo que se perde pede um trabalho de luto. A aceitação de uma perda implica trabalho, ou seja, uma vivência da perda de uma tal forma que o eu necessariamente se transformará. Como Freud bem nos lembrou em *Luto e Melancolia*, é próprio do humano não aceitar passivamente aquilo que lhe foi retirado. Por isso, elaborar uma perda implica algum tipo de mudança.

Se uma transmissão só se dá como efeito de uma perda, ela só se torna efetiva quando aquele que recebe algo consegue se apropriar ativamente do transmitido, realizando ali uma torção, escrevendo ali seu traço, uma diferença naquilo que lhe é passado. É aqui que retomamos a ideia de que a transmissão requer atividade dos dois lados. Tanto daquele que transmite quanto daquele que recebe o transmitido.

Falar de transmissão é falar de herança e para herdar é preciso perder, porque perder é inevitável, faz parte da condição humana, e justamente por isso a perda - esse vazio que habita o mais íntimo de todos nós, é o lugar de encontro da nossa humanidade. Se a clínica é um estar só acompanhado, ela, como a literatura, imita a vida naquilo que há de mais humano, essa partilha de nossa solidão. Transmitimos porque perdemos, caímos, tombamos, faltamos, e sabemos que morreremos. Diante de tamanho desamparo, produzimos algum saber sobre essa queda livre. É assim que transmissão e herança se cruzam.

Ana e Vera Cotrim em *Destruidora de ilusões burguesas: uma homenagem à nossa mãe Livia Cotrim*, recordam algo que me parece vital ao se falar de herança, mas que anda muito bem recalcado: “herdar é uma ação. Apenas a mais tacanha mentalidade burguesa poderia considerar a herança como algo passivo. É preciso, portanto, ser capaz de herdar, de se apropriar efetiva e ativamente da herança.” (Pág. 20).

Como as filhas de Livia testemunham nessa homenagem póstuma à mãe, herdar é uma tarefa e talvez a mais árdua das tarefas humanas, pois pressupõe não só o trabalho de luto, como aceitar a transformação que ele gera no eu. Quem se reconhece como herdeiro topa antes de tudo realizar o trabalho de luto dos próprios ideais, se aproximar do impossível da transmissão, que no fundo é sempre a recriação do laço social diante da vida e da morte.

Só transmitimos aquilo que nos faz falta. São os lutos, esse árduo trabalho com o que perdemos, que podemos passar de geração em geração de sujeito para sujeito, como forma de

construir algo que está para além do sentido da vida, mas que gera força para nos mantermos vivos. O ensaio surge aqui como possibilidade de fazer da poética, método. Em outras palavras, de passar por meio da pesquisa em psicanálise, algo que em vez de separar analista/analisante, clínica/teoria, inconsciente/consciente, fala/escrita, faça torções e implique o sujeito analista no objeto que ele pesquisa e escreve, revele a ele que o trabalho de escrita da clínica é trabalho de luto. E lutos passam pelo corpo singular e coletivo daquilo que se escreve em nós.

Encerro esse capítulo para recomençar minha fala. Com a mesma ousadia de quem escreve uma tese ora em primeira pessoa, ora em terceira, puxo os seguintes ensaios, presentes no próximo capítulo, como quem puxa o fio da costura de uma roupa puída. Ao mesmo tempo que pretendo retomar os temas até aqui trabalhados teoricamente, nunca se sabe até onde esse fio irá desalinhar-nos. A escrita é assim, ela escreve algo em nós, impossível largar o lápis sendo a mesma que o pegou. Cada ensaio me surpreendeu com os temas que foram se tecendo neles, temas políticos necessários à psicanálise, mas também testemunhos de um percurso analítico, são ensaios de uma psicanálise, aquela que me fez deitar ao divã e sentar na poltrona. Há muita coisa envolvida num setting analítico, é preciso deixar muita coisa passar para poder escutar. A escrita é aquilo que me auxilia a pesquisar a clínica e também a limpar os ouvidos ao adentrar no consultório. Falemos sobre isso.

## Capítulo 3

### Ensaaios de uma Psicanálise

*O que eu quero é não esquematizar nada e cada dia comer uma nova 'pêra' para ver se é bom ou não.*

*(Lygia Clark, Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74)*

#### 3.0 Ensaaios de quê?

Mesmo sem saber, cada um carrega consigo um punhado de sintomas que bem ou mal, nos ajuda nas rotinas diárias. Hábitos, charmes, manias, gostos e até nojos escrevem as idiossincrasias de cada um. O cheiro da própria pele sempre foi meu sinônimo para concentração, a mão viciada no cabelo denunciava minha ansiedade, já a perda auditiva, minha paz secreta. Fazer análise não me fez abandonar nenhum desses sintomas, apenas circunscrevê-los. Ou seria, escrevê-los mesmo?

A escrita, companheira de bordas desde pequena, foi o lugar de escoamento daquilo que insiste em mim sem saber. Nos primeiros anos de clínica, ela foi uma ferrenha parceira. A cada atendimento, eram cadernos e cadernos que se iam tentando dar conta de tudo que eu não sabia de cada sujeito que ali comparecia. Com o tempo, escrever tomou outras formas, além de outro trato com a escuta e o real da clínica. Ainda assim, compartilho com Freud essa experiência de cumplicidade entre escrita e clínica, também em mim uma anda de mãos dadas com a outra.

Alfandary (2021) enfatiza o esforço de Freud em escrever de diferentes maneiras, com diferentes estilos, furando a escrita acadêmica tanto quanto o método científico tradicional. Tudo isso num imenso esforço de compreensão e partilha do que estava a se passar em seu consultório. Para Alfandary, a fundação e a transmissão do inconsciente se relacionam com a ficção. E isso ocorre como forma de explorá-lo e transmiti-lo. Em seu livro *Science et fiction chez Freud* afirma que a razão de Freud ter transitado entre tantos gêneros e estilos, escrevendo algo bem distinto dos artigos científicos da época, foi a maneira que ele encontrou de aprofundar e testar seu modelo epistemológico e a modalidade de representação e transmissão da psicanálise.

Poderíamos afirmar que a escrita fez parte do método de pesquisa freudiano? Alfandary (2021) se debruça nesta questão pontuando que o método muitas vezes precisa ser reinventado diante do objeto ao qual ele se verga. Foi o inconsciente que convocou Freud a escrever e a criar um modo de escrever psicanalítico. Forma que atravessa nossas leituras, convidando-nos à implicação no lido, a se afetar com os ditos de uma tal forma que é comum entre os analistas surgir o desejo de escrita.

A relação entre literatura e psicanálise tem suas aproximações na forma e no conteúdo, no método, na teoria e na prática da clínica. A ficção, área que transita nesses dois campos de saberes, como parte da verdade inconsciente que o psicanalista trabalha e como campo que o escritor explora, faz com que nos deparemos com os limites da apreensão da realidade ou os deslimites do fazer com o real. Artistas e crianças dão provas de que a realidade está sempre a ser reinventada.

Mas a questão da escrita da clínica psicanalítica recai sempre mais além, pois diferentemente da pretensão científica de assunção de uma neutralidade - ideia que hoje é discutida e refutada dentro do próprio campo das ciências -, escrever analiticamente implica de uma tal maneira quem escreve, que a escrita de uma psicanálise só se torna possível através de uma prática teorizada. Há então uma escrita analítica, própria da psicanálise? Se a transmissão do inconsciente só é possível quando o analista torce a linguagem de um modo tal que a psicanálise que ele se ocupa se torna testemunha do seu trabalho singular com o inconsciente, podemos dizer que não há uma escrita psicanalítica, mas infinitas escritas. A diferença, herdeira da singularidade, é o solo e a colheita do campo do inconsciente.

Assim, por se tratar do inconsciente, ao psicanalista cabe sempre reinventar o método, tanto na clínica quanto na escrita. Isso para não fazer como Procusto e cortar os pés dos seus hóspedes, fazendo-os caber na cama que lhes oferece. Esse esforço de reinvenção da clínica e das formas de transmissão da psicanálise são características do campo que nos coloca diante da impossibilidade de tudo dizer ou simplesmente de almejar universalizar seu acesso a esse terreno que se apresenta a nós pelo seu avesso, in-consciente.

Foi preciso torcer essa tese para sentir, cheirar, tatear e escutar o que não podia ser visto, aquilo que resta sem ser analisável, mas insiste em ser transmitido. Depois de deitar no divã, sentar na poltrona e abraçar tantas trocas e escritas, impossível não dizer que há um saber que a psicanálise

beira sim. É sobre esse saber Outro, inconsciente, que essa tese ensaia testemunhar. Dizer como esse saber beira o corpo da pesquisadora-psicanalista-sujeito que aqui fala, como ele fez passagem da fala analisante à escuta do analista, esse é o trabalho que partilho nessas histórias ensaísticas. Os ensaios que vocês lerão neste capítulo contarão do que a estrutura falha em sustentar. É uma escrita teórica ou um ensaio da fragilidade que me escoa? Eis o trabalho que convido vocês a participar e testemunhar, ao final, o leitor poderá dizer se a escrita foi analítica, passando algo de uma experiência que só narramos aos percalços.

Os ensaios que se seguem podem ser lidos na ordem proposta, separadamente e quem sabe, aleatoriamente. Todos os caminhos levam a Roma. Aqui, eu melhor diria, todos os caminhos levarão ao meu trato com esse tal de inconsciente. Se patologizar é a melhor maneira de des-historicizar o sujeito, ao adentrar na Psicanálise descobrimos que o diagnóstico importa menos que a fantasia que se apresenta. Isso que um analista faz quando se põe a escutar, não importa o caminho, precisa desembocar em criação inconsciente.

A escrita desses ensaios é assunção de um esforço de desvelar o que se encontra velado em minha clínica, como em toda clínica psicanalítica, que a guia do analista é sua própria experiência de encontro com o real. O que se escreve de uma análise é o que se faz com esse encontro e apesar dele, na aposta que algo ressoe no real do outro. Lembremos que o real é nosso terreno compartilhado, mas seu trato é escrita singular.

Como numa escrita chinesa, onde a caligrafia tem a função de ressoar no corpo, a escrita de uma análise não pode apenas comunicar, ela precisa dizer do corpo de quem escreve para tocar o corpo de quem lê. O que ligará esses dois sujeitos, apesar de todos os semblantes que parecem os aproximar e separar, precisa ser o vazio que os une, o mesmo vazio da qual a experiência analítica circunscreve ao fazer-nos falar - desamparado, frágil e fundo. O real de um toca o real do outro. O objetivo é partir da escuta das pequenezas - do infantil e abjeto - a uma possível partilha daquilo que nos faz humano. Pois se a clínica parte e dá voz ao ínfimo contido no um a um de cada sujeito, cabe também à psicanálise pensar a relação d'*isso* que de tão único chega a não se contar com o múltiplo e coletivo.

A análise é essa prática aparentemente trivial de escutar o outro, escutá-lo a tal ponto que o óbvio assusta e aquilo que parece excremento ganha valor e destino. Escrevo na ânsia de romper os

semblantes que me paralisam na vida, no esforço de me mover para além d'*eu*, com o desejo de que minha escrita aqui faça o mesmo que minha escuta na clínica, agite o corpo de quem lê e fala, porque no fim das contas, o que importa não é o que a psicanálise faz conosco, mas o que fazemos com ela. É aí que entramos no terreno de uma escrita enquanto possível transmissão.

Assim, não se trata aqui de escrever tudo que é possível sobre conceitos caros à psicanálise. Se trata de escrever a psicanálise com a letra que me cabe. Letra que cumpre sua função quando agita o real para um além do pior, porque o fim só existe quando calamos nossos fantasmas em vez de convidá-los a assombrar. “Há alguém aí?” A pulsão ecoa em nós. Nós assombramos ela: há alguém aí?

Dito isto então, quem escreve fala de um percurso de análise rico em pequenices, um balde cheio de semblantes e crenças das mais atrozes. Entre o lugar de analisanda e de analista, surge um terceiro que indaga: o que posso escrever com minha letra sobre esse não há relação sexual que a análise me revelou? O que se revela precisa ser descoberto por cada um, mesmo que já tenha sido conquistado por quase todos. Nunca é demais falar do óbvio com inteireza. Escrever uma psicanálise é esvaziar o que aparenta evidente. A escrita quer sempre mais, por isso, escrever aqui é um ato de demonstrar que antes e depois de todos os termos, há essa fragilidade absurda que cada um carrega como um sertão dentro de si. Há esse rio de bobagens profundas e dores enormes que chora eternamente pelo abraço da mãe. Há os lutos intransponíveis e os recomeços. Há tanta coisa que a escrita não tem fim, porque cada um é um livro inacabado que grita por leitores. Talvez esse seja nosso destino, escutar para ser escutado *ad infinitum*. Por isso pergunto aqui o que a análise ecoa em mim:

- Há alguém aí?

### **3.A Dos Outros ao Outro inconsciente: isso se escreve**

Descobri com o tempo que os livros que mais me marcaram tinham voz e me convocavam pelo timbre que eu fantasiava ser de cada escritor. Posso fechar os olhos e escutar a força de Hilda Hilst passando pelos seus poemas, a doçura de Manoel de Barros sussurrando algo que me esperança. Ah! E sem esquecer daquele trecho de Clarice Lispector que me vem à mente toda vez

que pego um perfume para borrifar. Em *Função e campo da fala e da linguagem*, Lacan diz que a experiência analítica é um manejo poético da linguagem para dar ao desejo uma mediação simbólica. E completa “é no dom da fala que reside toda a realidade de seus efeitos” (p. 323). A questão do dom tem voz na psicanálise e Lacan a coloca aqui enlaçada a falta que todos partilhamos. Ainda nesse texto, o autor fala da difícil tarefa que porta o psicanalista ao se comprometer com tantas vidas restituindo-lhes o movimento simbólico pelo dom da fala. A função que exercemos, afirma Lacan, é de nos fazermos “intérpretes na discórdia das línguas” (p.322).

Uma analisanda, que desde criança sofrera abusos sexuais, relata que percebeu quando isso aconteceria de novo. Ela diz que naquele momento, ao pressentir o cerco fechando, escutou minha voz e começou a correr. Enquanto corria, Maria narrou que era minha voz que a guiava perguntando qual valor ela se dava. Essa cena me fez pensar em todas as vozes que nos guiam, nesse Outro, internalizado por nós que traça nosso destino. Há algo no processo criativo de analistas, artistas e escritores que os aproximam. Tendo a achar que de diferentes maneiras, eles emprestam algo de si para interpretar outras línguas. Isso porque entre Eu e o Outro, o inconsciente os une ao mesmo tempo que os separa.

Sem a pretensão de esgotar as vozes e questões que ecoam nesses ensaios, mas com o intuito de aproximá-las da razão presente na forma deste trabalho, tento avizinhar a forma do conteúdo que aqui desejo ecoar. Por isso, o método não cessará de ser explorado e as referências dirão das vozes que me atravessam. A voz de Lacan (1953/1998), por exemplo, insiste em me desorientar, lembrando que “o que busco na fala é a resposta do outro. O que me constitui como sujeito é minha pergunta.” (P. 301). Me sirvo então das perguntas e de suas vozes para dar direção a esse trabalho, reinventando o método com a mesma insistência de quem adentra a clínica.

O primeiro livro que leio ao chegar em Paris vai me ajudar nesse processo. É um ensaio de Barthes, *La chambre claire*. Deparo-me com um Barthes que escreve e pesquisa se tomando como mediador de seu objeto de estudo, a fotografia. Seu objetivo parece ser o de encontrar o traço universal da fotografia. O que me impressiona, logo de cara, é a forma como o autor transita entre relatos autobiográficos e uma pesquisa científica. De repente me surge a questão: estou lendo um romance ou notas de uma pesquisa histórica (quicá antropológica) do lugar da fotografia em nossa cultura? Afinal, essa obra é mesmo uma obra sobre fotografia?

A ousadia da escrita de Barthes (1980) possibilita que ele se debruce sobre o mistério da fotografia fazendo da escrita uma experiência, aliás, um método de pesquisa. O autor explora seu objeto de estudo justamente naquilo que ele lhe toca. Ao em vez de se ater ao método para chegar ao fim desejado, ele inverte o caminho e o método se dobra ao percurso da vida. Não é a fotografia, nem a vida que arde nela, que se enquadra ao método para ser examinado. Nem a vida, nem a fotografia, conseguem passar por método algum, por isso este não vem primeiro nem obedece às regras científicas. É o método que talvez precise ser sempre recriado, a cada nova experiência, para fazê-lo assim estender os limites do possível em vida.

Barthes (1980) conta que a vontade de escrever sobre fotografia sempre lhe foi dividida entre duas linguagens, uma expressiva e outra crítica. Nesse debate entre ciência e subjetividade, o autor recusa se aliar a qualquer sistema redutor. É assim que ele cria outra via: em vez de buscar o universal na fotografia, resolve começar sua pesquisa falando daquilo ao qual ela lhe é singular para chegar a um possível universal. “Eu tentaria formular, a partir de alguns movimentos pessoais, o traço fundamental, o universal sem o qual não haveria Fotografia” (p. 22). Do singular ao universal, ou podemos dizer, daquilo que é mais idiossincrático para algo que talvez poderá ser partilhado e sentido por alguns outros. Esse percurso me remeteu à clínica, lugar que partimos escutando o que parece pequeno, íntimo e singular, mas que não nos impede de tecer teorias que possam chegar a algum traço universal.

No final da obra de Barthes (1980), o leitor pode até levantar questões sobre a eficácia de seu método, mas me pergunto se será possível terminá-la sem ser tocado por sua escrita. Aí ocorreu a minha surpresa, ao escrever daquela forma - tão íntima e própria - a escrita do autor imprimiu em mim algo para além da fotografia. Audi (2010) afirma que todo processo de criação advém de algum elemento que surge da história daquele que cria, de uma faísca de singularidade. Parte-se de algo que põe questão à própria vida, mas que no próprio fazer do artista-criador, não se debruça em seu narcisismo, pelo contrário, se torna uma questão sobre a vida de forma geral. Nas palavras de Audi (2010) são as dores e os sofrimentos de existir que possibilitam que o criador faça algo com o que resta sem saída - o tão conhecido real laciano. É um debruçar-se sobre si que o leva para além de si quando este se põe a criar. Criar, afirma o autor, se trata de um trabalho do eu sobre si mesmo, mas que ao se tornar um fazer, abre possibilidades para a vida em geral.

A escrita de Barthes é esse tipo de criação que parte do que lhe é mais íntimo, mas ressoa em mim, leitora de outra geração, de outro país, de outra língua. Na segunda parte de *La chambre claire* Barthes decide mudar o método e recortá-lo um pouco mais. Escolhe uma foto, apenas uma foto que lhe toca (o referencial que guia sua pesquisa continua sendo ele próprio). Em suas palavras, se todas as fotografias do mundo formam um labirinto, Barthes (1980) sabia que era na fotografia que ele nomeia *La photo du Jardin d'Hiver* que ele encontraria sua Ariadne. A mudança de método se deu aí, quando o autor compreende que o que ele precisa buscar numa foto não é o prazer, mas a relação que ela lhe coloca com o amor e a morte. Aqui podemos indagar: se trata de algo que está além do princípio de prazer? É o real que nos aproxima do amor e da morte?

A foto escolhida por Barthes, *La photo du Jardin d'Hiver*, por si só de nada serve. Ela não funda uma objetividade, nem constitui o objeto visível de uma ciência, mas ela lhe desperta algum afeto e este lhe será o fio que ele insiste que poderá conduzi-lo até a Fotografia. Tal passagem me remeteu à relação que Lygia Clark afirma estabelecer entre a forma e a obra de arte. A artista, referência no experimentalismo brasileiro, coloca o corpo sempre em jogo, Clark (1998) não apenas dá movimento à sua obra, mas transforma o espectador em participante, e a arte se torna uma experiência a ser vivida e atravessada. A artista plástica afirma que seu objetivo não era alcançar um objeto, ela se atém a vida, ao que faz o corpo estar vivo, por isso busca sempre o que vai para além do objeto. Para Clark (1998) o objeto só é alcançado se suscita em nós algum tipo de afeto, se ele se relaciona com nós a ponto de nos apropriarmos dele.

Crítica aos artistas que se atêm à forma, Lygia (1998) afirma que lhes falta uma atitude ética, em suas palavras, a introjeção de uma metafísica. Então indaga: “Se o homem não conseguir uma nova expressão dentro de uma nova ética ele estará perdido. A forma já foi esgotada em todos os sentidos. O plano já não interessa em absoluto - o que resta?” (p. 34). Nas cartas entre ela e Oiticica (1998), percebemos que tanto Clark como Hélio Oiticica utilizam o objeto como meio, onde a descoberta da vida é a seta que os guia. A vida para os dois artistas não era apenas o essencial em suas obras, mas também aquilo que dava um estatuto específico à forma. Esta está sempre submetida à outra:

A vida é sempre para mim o fenômeno mais importante e esse processo quando se faz e aparece é que justifica qualquer ato de criar; pois de há muito a obra para mim cada vez é menos importante e o recriar-se através dela é que é o essencial. (P. 56).

O importante para Lygia e Hélio era aquilo que o objeto nos coloca em jogo, aquilo que ele nos faz expressar. Barthes (1980) faz a mesma coisa neste ensaio, se aproxima da fotografia pelo efeito que ela desperta nele. A maneira como esses artistas se apropriam do objeto remete ao estatuto que Freud dá a ele quando afirma em *Pulsões e suas vicissitudes* que a pulsão não tem objeto. Logo, para despertar algo em nós, precisamos investir esse objeto libidinalmente. Lacan, no *Seminário 16*, ao formular o conceito de objeto *a*, parece retomar essa ideia de que o objeto em si não existe, é vazio e por isso mesmo apenas contornável. Assim, nos servimos dos objetos, investimos nossa libido neles - em pessoas, lugares e momentos - não pelo que são em si, o em si é oco. Investimos nos objetos, dando-lhes vida, para que a vida seja vivida, para manter o sangue pulsando, o trilho caminhando, o desejo em movimento.

No capítulo 35, Barthes (1980) dirá que é ele o ponto de referência de qualquer fotografia e que a obra só lhe serve para fazer uma pergunta, para colocar-lhe a pergunta que importa: “porque será que vivo aqui e agora?” (P. 125). Questão não apenas de ordem política, afirma o próprio autor, mas também metafísica:

Flaubert zombava (mas zombava realmente?) de Bouvard e Pécuchet a se interrogarem sobre o céu, as estrelas, o tempo, a vida, o infinito, etc. São questões desse tipo que a Fotografia me coloca: questões que dependem de uma metafísica ‘boba’, ou simples (as respostas é que são complicadas): provavelmente a verdadeira metafísica. (Barthes, p. 36, 1980)

Colocar o sujeito em sua relação com o que o faz viver e o sustenta aqui e agora. Essa me parece ser a tarefa velada de uma obra ensaística. O que o livro de Barthes me revelou foi o potencial que o ensaio pode ter em servir-se da escrita como meio e processo de uma pesquisa, pois no próprio escrever algum saber vai sendo ali tecido. Além disso, o autor demonstra um outro caráter que o ensaio - como a experiência analítica - pode carregar: o da profanação. Ao inverter a forma de pesquisar, ao criar novos métodos e se aproximar do objeto em vez de buscar uma distância que lhe traga certa objetividade, Barthes (1980) se permite afetar pelo que estuda e aposta que a partir desta afetação, um saber pode advir.

O ensaio é escrita que por não ter uma forma dada à priori, pode possibilitar a pesquisa psicanalítica permear por outros campos - íntimos e externos, como parte de um exercício de

profanação. Fazendo uma torção entre método e poética, na escrita ensaística não é necessário tudo dizer, nem não comparecer enquanto sujeito do inconsciente. A própria ideia de ensaiar já carrega o sentido dessa experiência.

O deslumbramento que senti ao ler *La chambre claire* se deu por reconhecer ali que a escrita pode ser um método de pesquisa que se abre a reinvenção, onde a afetação é parte do processo e não um sentimento que precisa ser rechaçado para uma pesquisa se efetivar. Como a tese de Grada Kilomba, *Memórias da Plantação*, tão bem demonstra (apesar de não ser uma escrita ensaística): é possível escrever a partir daquilo que nos atravessa. Grada faz questão de nos lembrar que não há pesquisa neutra, porque não há subjetividade que não esteja em uma relação dialética com a realidade. Assumir a ausência de neutralidade de qualquer metodologia é uma atitude científica por aceitar que a verdade também é atravessada pela política.

O ensaio é a forma que escolhi para tentar passar através da escrita o porquê de uma psicanálise. O porquê dela, para mim, é um trabalho que pretende ecoar. Como Barthes me ensinou e a psicanálise demonstrou, é possível partir de si sem cair num narcisismo. Pelo contrário, assumir o que é meu faz parte de uma certa autorização da própria história, que possibilita que o desejo se construa em algo além de sua evanescente origem.

Tendo em vista que na primeira parte deste trabalho me debrucei em mostrar que a busca por semi-dizer uma verdade demanda uma atitude ética por parte do pesquisador, nesse momento só me caberia implicar nessa pesquisa ainda mais. Como Kilomba (2019) pontua, a objetividade pode revelar o sujeito transformado em Outridade e a única saída possível deste lugar de Outro é a assunção do lugar de sujeito. O que só é possível, afirma a autora, quando aqueles que até então eram apenas objetos de estudos, assumem o lugar de pesquisadores sobre si ao expressarem “a própria realidade e as experiências a partir de sua própria percepção e definição” (p. 82), recuperando suas histórias e realidades. O que torna o enfoque no sujeito, afirma Kilomba (2019), método de pesquisa não privilegiado, mas necessário.

Kilomba (2019) fala em sua tese de uma realidade diferente da minha. Ela relata a luta de uma mulher negra para criar um discurso que seja não só de denúncia, mas de pertença. É assim que a pesquisadora demanda uma epistemologia que inclua o pessoal e subjetivo. E é esta atitude dela que puxo o fio condutor por possuir a ética que pode vir a faltar no discurso acadêmico, pois se

partimos da impossibilidade de uma metalinguagem, como a tese de Iannini (2013) tão bem orientou o primeiro tempo desta pesquisa, falamos sempre de um lugar, tempo e realidades específicas, o que gera a impossibilidade de uma neutralidade do discurso. Reconhecer discursivamente o lugar de onde se fala quando se pesquisa é reconhecer os limites do pesquisador tanto quanto do tema pesquisado.

Kilomba (2019) denuncia que por vezes o discurso dominante se reveste de ciência e assume um lugar de poder, universalizando verdades que dizem apenas de uma parte da população - normalmente aquela que constitui a norma e está no centro. O poder, afirma a autora, muitas vezes naturaliza, neutraliza, objetifica e universaliza o que é realidade apenas para poucos. Enquanto tudo aquilo que está à margem do centro, fora das referências daqueles que produzem massivamente a ciência, se torna outro.

Este tipo de denúncia convida os psicanalistas pesquisadores a lerem a teoria tanto quanto a observarem quem ainda chega - e não chega - ao divã hoje. Essa relação entre objeto de pesquisa, sujeito pesquisador e metodologia, me fez pensar no laço entre Psicanálise e História. Se por um lado, temos as histórias singulares - tendo como pano de fundo as histórias coletivas - formando a realidade psíquica do sujeito, por outro lado, tal realidade fantasmática é construída também a partir de algo que está além da história e que é por si só a-histórica: a estrutura.

É desta estrutura de furo, tanto quanto das histórias singulares que a circunscrevem, que apontamos para o cerne do sujeito. Pelas histórias singulares temos acesso às coletivas e vice-versa. São duas partes de uma mesma faixa de Moebius. E para passar de um lado ao outro, Lacan (1971/2009) foi enfático em nos lembrar: basta apenas caminhar. Posto isso, farei ao longo dos ensaios uma retomada que considero importante sobre o laço entre Psicanálise e História, com o objetivo de pensar quem escreve e o que se escreve. Antes, porém, gostaria de relembrar a pergunta que motivou o desenvolvimento desta tese, é ela que enlaça todos esses ensaios, é nela que insisto em retornar:

O que se pode escrever e transmitir de uma experiência analítica?

### **3.X Sexo, Outra narração**

(...) E o caso de Diadorim, seria mesmo possível? Você é dos gerais, você é que sabe. Mas eu tive a minha decepção quando se descobriu que Diadorim era mulher. Honni soit qui mal y pense, eu preferia Diadorim homem até o fim. Como você disfarçou bem! nunca que maldei nada.  
13/3/1957.

A passagem acima é um trecho da carta de Manuel Bandeira à João Guimarães Rosa após ter lido *Grande Sertão: Veredas*. Como Bandeira indaga, seria mesmo possível um homem que vira mulher? Em *Testo Junkie*, Preciado nos apresenta o caso de Agnes com o intuito de revelar a política existente no sexo e como categorias político-anatômicas geram a estética da diferença sexual. Agnes é um sujeito que denuncia o furo do discurso médico ao deixá-los impossibilitados de fazer uma relação evidente entre sexo, gênero e sexualidade. Ao fazer uso de hormônios às escondidas, deixa os médicos sem um saber que traga uma verdade sobre seu sexo. Engana-os contando uma mentira e dez anos depois, contando uma verdade. Se a ciência médica não soube encontrar a verdade, onde iremos achá-la?

É aí que a literatura, ao falar sobre o que está vedado aos olhos, pode tecer um saber outro que não suprime o da ciência médica, mas também não o completa. Como Guimarães Rosa bem nos mostra em *Veredas*, e como a clínica escancara aos psicanalistas, o sexo das pessoas não é dado a ver, mas a escutar. E se há uma verdade ali, ela precisa ser mais narrada do que vista. É aí que história e psicanálise mais uma vez se encontram. Porque as histórias que importam aos analistas são feitas mais de narrativas do que de fatos.

Silvia Federici, em *Calibã e a bruxa*, afirma que a diferença sexual, como a concebemos hoje, foi uma estratégia política de contenção das revoltas sociais para desestruturar a união da classe trabalhadora através de um desvio para outras questões, como gênero e raça. A autora nos lembra que a Peste Negra havia dizimado de 40% a 60% da população, levando a uma escassez de mão de obra que possibilitou uma ascensão de direitos e liberdades da classe trabalhadora nunca vistos antes. Tal situação não ficou sem uma contrarrevolução posta em marcha pelas autoridades políticas através da descriminalização do estupro de mulheres de baixa renda, institucionalização da prostituição e criação de bordéis com apoio e incentivo da Igreja Católica. Essas medidas, empreendidas como um remédio para as revoltas sociais, fomentaram o nascimento da diferenciação de raça e gênero como estratégias de repressão que justificavam e legitimavam a

escravidão e o genocídio. Estratégias políticas sem as quais, afirma Federici (2017), ficaria impossível ocorrer uma centralização do poder estatal e da acumulação primitiva do capital.

O que Silvia Federici (2017) recupera nessa passagem contribui na análise histórica da diferença sexual trabalhada tanto pela psicanálise quanto pela teoria foucaultiana. Ainda que sob perspectivas diferentes, a autora mostra que masculino e feminino existem não como existe macho e fêmea na natureza, mas como uma diferença que só pode ser reconhecida quando se criou um parâmetro para tal. O masculino, falo, pênis, viril, ativo, se torna a referência - através de um processo brutal de dominação - enquanto o que não o é, se torna ausente, o outro. A noção de outridade parece surgir aqui como um véu pelo qual se enxerga o mundo, se escreve teorias e constrói-se verdades.

Kilomba (2019) lembrará que só acendemos ao lugar de sujeito quando saímos do lugar de outro. Eis o percurso de uma análise, que passa pelo reconhecimento e assunção da singularidade daquele que se põe a falar. O outro não deixa de existir, o que ocorre é uma mudança na relação com ele, muda-se o lugar que ele ocupa no discurso de quem fala. Quando o outro se torna um semelhante - mas não um igual -, ele deixa de ser a referência que autoriza ou veta verdades, para ser aquele com quem iremos travar diálogos e possíveis construções nesse mundo ao qual partilhamos.

Semelhança não é igualdade. Rosiska de Oliveira em *Elogio da diferença* é enfática em dizer que tentar igualar diferenças é não apenas limitante, como um recurso que impede a experiência de autonomia e liberdade de cada sexo. A tarefa que nossa geração assume através das lutas identitárias parece ser a de reconhecer as diferenças reconfigurando o pacto social de forma a incluí-las, e não marginalizá-las. Nessa discussão, Rivera em *Psicanálise Antropofágica*, afirma a impossibilidade de pensar a alteridade sem antes reconhecer as diferenças identitárias. Para a autora, a ideia de que no Brasil haja uma mescla de culturas oculta a desigualdade proveniente da opressão e do genocídio que constituem a história desse país. Não há como falar na partilha de significantes se uma parcela da população é excluída dela. Sem reconhecimento pelo Outro dessa parte da população que se encontra à margem, afirma Rivera, “o totem pode ser entendido como um instrumento de poder de alguns sobre muitos” (p. 24, 2020). É preciso buscar significantes que reconfigurem o pacto social vigente hoje, suspendendo os recalcamientos que impedem que

reconheçamos as linhas de forças presentes, forças opressoras que impedem a criação de espaços plurais de inclusão.

A identidade surge hoje como lugar onde o eu cria um reconhecimento de si, e tais lutas como os lugares onde o sujeito tenta criar dispositivos políticos para sair do lugar de outro, para deixar esse lugar de estranho e criar um espaço de pertencimento. Kilomba (2019) é enfática em dizer que isso só ocorre quando tais minorias se reconhecem como sujeitos, tendo como referência sua própria imagem (algo que é sempre carregado de imaginário, cheio de ilusão, mas não menos real). Ao propiciar um espaço de fala, o espaço analítico pretende devolver ao sujeito seu estatuto como tal.

Apesar da diferença ser um dado visível, Federici (2017) defende que o capitalismo criou a concepção de diferença que internalizamos hoje, com as ideias de gênero e raça como formas de enfraquecer a luta de classes, que seria a primeira grande diferença acentuada por essa forma de vida que banha nossa cultura: a acumulação de capital. A clínica psicanalítica surge nesse cenário como uma possibilidade de escuta que desobstrui as prisões psíquicas (os semblantes enrijecidos que partilhamos e nos mantemos fixados) dos sujeitos que falam. Ao falar em análise, cria-se uma relação sustentada por um terceiro - inconsciente - na qual a diferença ganha um novo estatuto, possibilitando que o sujeito que fale se reconheça além dos semblantes imaginariamente partilhados na cultura. A fala na clínica pode se tornar uma forma de construir espaços políticos capazes de reconfigurar pactos sociais.

Dialogar com e a partir da concepção de Outro social abre espaço para pensar a diferença sexual como estrutural, mas sem deixar de ser histórica. Este parece ser um dos grandes desafios que a psicanálise se vê implicada nos dias atuais. Dar mais atenção a história, implicá-la no inconsciente, sem deixar que tais particularidades obscureçam a escuta das singularidades ou daquilo que se chama de estrutural: o real que sempre falta e que nos manterá sem relação sexual.

Falar de história e de diferença sexual não é falar apenas do que estrutura a psicanálise enquanto prática e teoria, mas é também falar de um possível final de análise. Após tantas leituras e discussões dos seus possíveis rumos em Freud, Ferenczi, Lacan e Soller, algumas questões surgiram dentro de minha própria experiência analítica, tais questões vieram da escuta clínica e incidem sobre a teoria.

Em *Incidências da diferença sexual no final de análise: do dual ao singular*, Santos e Ambra defendem que um final de análise tem como direção mais a singularidade do sujeito do que a coletivização de modos de gozo. O que implica que para além de como um histórico lidará com seu gozo, ou a forma como um sujeito com vagina lidará com sua castração simbólica, o final de análise se trata mais de como cada um - independente de estrutura ou sexo - irá se defender de sua falta.

Para Santos e Ambra (2020), o fim diria mais de um reconhecimento do desejo que mantém o sujeito em movimentação metonímica na cadeia de significantes, onde “a experiência da fantasia fundamental se torna a pulsão” (Lacan, 1964/1988, p. 44). Para aí chegarem, os autores fazem uma crítica aos analistas pós-lacanianos que fixados no seminário *Encore*, mantêm-se tributários de um aparente dualismo sexual que marcaria uma diferença no gozo feminino e masculino para um potencial final de análise.

Santos e Ambra (2020) afirmam que o Lacan do *Seminário 20* diz algo diferente daquele do seminário *Os não-tolos erram*, neste último, a sexuação é acima de tudo uma escolha de singularizar-se e está para além do gênero e dos lados “homem” e “mulher” encontrados na tábua da sexuação do seminário *Encore*. Para Santos e Ambra (2020), isso implica que a capacidade de sexual-se é antes de tudo a capacidade de não se limitar ao que já está posto, seja ele o registro civil ou quaisquer outras normas construídas na época que se vive.

A sexuação estaria mais para uma escolha que requer um potencial criativo que fure a norma sem desamparar o sujeito, não se restringindo apenas ao plano da identificação ou de uma posição de gozo coletivizável. Nas palavras de Santos e Ambra (2020), a sexuação, operação ao qual lidamos durante a análise, se trata de um devir singular, um tornar-se único “em sua tensão com um grupo aberto de alguns outros” (p. 49). Por fim, os autores concluem que o final de uma análise envolve, acima de tudo, um atravessamento das capturas imaginárias e das fixações simbólicas rumo a uma singularidade que inclua a dimensão do outro. “Singularidade e alteridade marcadas menos por um fim de análise diferente para homens e mulheres e muito mais pelo impossível dessa complementaridade e pela contingência do sexual enquanto um fazer.” (p. 50).

Reler esses autores nos dias de hoje, ao som do burburinho das lutas identitárias, me faz pensar se as fórmulas da sexuação não são um esforço de Lacan em simbolizar o impossível da

diferença sexual. Essa reflexão me leva a outra diferença, a da conhecida branquitude do meio psicanalítico, o que me faz questionar: se mais raças tivessem atravessado a clínica psicanalítica e a análise do próprio Lacan, será que ele teria se esforçado em criar um seminário sobre esse tema? Um seminário que se debruçasse no impossível a ser simbolizado na questão racial? Especulações sem respostas cabíveis, mas que apontam para a tese de que só pesquisamos a fundo aquilo pelo qual nos afeta. Não há neutralidade na teoria porque não há sujeito neutro.

Por fim, retomo a discussão sobre o final de análise como uma sexuação que não se reduza à dicotomia feminino/masculino pela relevância do tema no cenário teórico e político atual, mas também pelo final do artigo de Santos e Ambra (2020) tocar no ponto inicial de minha pesquisa: o fazer. Digo, o fim de uma análise envolve muito mais o que cada um faz com a diferença, efeito do reconhecimento da não existência da relação sexual, do que com uma aceitação do feminino/masculino em si.

A partir dessa discussão, o final da análise pode ser visto mais como um ato, um fazer do analisante quando este sai da posição de espera. Espera de um Outro que lhe salve ou de uma tomada de consciência coletiva que resolva seu sintoma. Isso se dá para qualquer gênero, raça ou sexo, e ocorre não pela aquisição de um saber - esse saber teorizado que chamamos de real - nem pelo saber precavido de que não há saber a ser adquirido. A mudança de posição do analisante, índice do término de uma análise, se dá justamente quando ele para de delegar seu poder ao Outro, fazendo por si aquilo que lhe causa falta.

### **3.1 Lugar de partida**

Há sempre um lugar de onde partimos, Outro do qual nos servimos de seus significantes. A escrita começa aí e se finda *ailleurs*, num lugar estrangeiro. Os começos me parecem insistentes durante a vida e o que chamo aqui de partida só pode ser lido como um recomeço. Começo então com *Histórias de não ver*, de Cao Guimarães. Nesse livro, o artista pede aos amigos que o sequestram de olhos vendados, façam o que quiserem com ele desde que o devolvam ao mesmo lugar.

Belo Horizonte, agosto de 1996, a espuma encosta na pele do rosto, a navalha, o cheiro, as lembranças. Quantas vezes durante uma vida um homem pode fazer sua barba? Andar todos os dias pela mesma rua me fez crer que o tempo não passaria naquele lugar. Mas o tempo é intangível e está sempre a nos abandonar. Guimarães (2013), de olhos vendados, leva uma câmera em todos os seus sequestros. Ele se põe a fotografar o que não pode ver e afirma que o nascimento do texto se dá pela perda do objeto que lhe seria constitutivo. Desde Freud sabemos disso, é a ausência da mãe - ou sua perda? - que funda a palavra e todo vício que ela desenrola em nossas vidas. Toda palavra carrega a saudade daquilo que lhe falta.

Guimarães (2013) nos convida a repensar o lugar da visão em nossos dias diante dos outros sentidos. Se por um lado, a repetição instaura o hábito, a série, meus ritos e tradições, por outro lado, é preciso mais do que casa e *automatón* para crescer no mundo. A repetição também pode instaurar algo novo, *tyché* que fará corte na série, possibilidade que pode fazer da falta de visão entre a lâmina e a barba, o nascimento de um livro, que com letras e imagens pretende contar justamente o que não pôde ser visto, mas por isso mesmo, pede passagem.

Lacan no *Seminário livro II* toma o olhar como objeto *a* minúsculo, na medida em que ele “pode vir a simbolizar a falta central expressa no fenômeno da castração” (p. 80), deixando “o sujeito na ignorância do que há para além da aparência” (p. 80). Isso porque o olhar, para a psicanálise, é este órgão que não cessa de buscar o objeto que nos é por natureza perdido. Nossos olhos têm sede de prazer, não descansam dessa busca nem dormindo e se põem a produzir imagens como realização de desejos.

A pulsão, ao articular o simbólico com o real, carrega essas duas características e é pela palavra que o simbólico abocanha o real, nem que seja para fazê-lo borda. Isso já é muito. O irônico é que o olhar é aquilo que mais bem caracteriza a pulsão, sendo próprio da sexualidade essa insistência em ver para tocar. O olhar insiste e insistindo, escapa. Já a palavra, fruto do que falha, falhando, apazigua.

Há livros que leio e não sei o que fazer com eles. Eu gostaria de tê-los escrito, na impossibilidade, fico imaginando uma forma de partilha. O livro de Cao Guimarães (2013) foi um desses, suas palavras me tocaram, despertaram algo escondido dentro de mim. Fiquei impressionada com suas experiências de olhos vendados. Como se o próprio ato de fechá-los ampliasse toda a

narrativa, enchendo-a de detalhes aos quais o hábito me fizera esquecer ou sequer enxergar. Cada sequestro era uma surpresa, um não saber que ia me convocando a explorar. Onde será que isso vai dar?

A experiência de Guimarães (2013) me remete à analítica, afinal, foi por meio dela que aprendi a tirar meus olhos da cena e escrever outras. Minha entrada em análise foi silenciosa, apesar de estudá-la teoricamente, havia um grande medo de falar e maior ainda do que poderia ouvir. Lembro de tentar deitar no divã algumas vezes e ser convocada a sentar e continuar olhando. Precisei de uma erupção de angústia para desatar a falar e poder assim, trocar o olhar pela voz. Minha fala saiu próxima de um sintoma que me causava muita vergonha, era pura diarreia. O que não saía por cima, jorrava por fora. Naquele dia, foi verborreia mesmo.

Mas o começo foi pelo olhar. Lembro do dia que minha irmã nasceu. Perdendo o posto de rainha, ou filha do rei (como meus primos chamavam meu pai), me senti excluída. Recordo das visitas chegando, não por minha causa, havia outra, mais nova, que agora causava retirando meu reinado. O ciúme me invadiu e com ele, me calei. Aquela cena se repetiu algumas vezes em minha vida. O ciúmes é uma operação que demanda atividade de quem a exerce, há um gozo em jogo que pede uma habilidade do jogador em captar o olhar do Outro pelo que esconde. Fazê-lo me dar aquilo que recuso confessar que peço. No ciúmes, penso ter o objeto que me completa, mas temo perdê-lo para um semelhante. O que era um sinal da angústia, transformo em gozo, condensa em cena o que aparentemente era oposto e faço da incompletude, sina do meu martírio.

O que disparou minha fala em análise foi novamente esse afeto, passei anos procurando, pesquisando os traços que definiam o objeto do desejo do amado. Um dia ganhei um livro de presente dele. *As brasas* de Sándor Márai narra uma versão de Bentinho e Capitu. Era a história de dois amigos, uma mulher e uma possível traição. O personagem principal passa 41 anos remoendo o acontecimento, especulando todas as possibilidades e esperando uma conversa que tire as coisas a limpo. Fiquei horrorizada, a ânsia que ele tinha por saber a verdade, o colocando em um ciclo infundável de pensamentos obsessivamente tramados era a mesma que a minha. Eu e Sándor compartilhávamos uma certa dureza, é que sabíamos que “os fatos não são a verdade. Os fatos só são uma parte” (p.60), é a verdade que queríamos arrancar. Era inevitável não buscar ver o que eu não compreendia por inteiro.

Deitei a inveja no divã. Eu poderia passar 41 anos com os olhos naquelas cenas, enfeitiçada pelo gozo de ver e imaginar o que eu poderia saber e quais eram as verdades ali escondidas. Eu tentava mapear o desejo do Outro para sê-lo, para me apresentar sendo o que ele desejava sem que ele soubesse. E como o general de Sándor ou o Bentinho de Machado, ainda tinha provas da traição misturadas com o cheiro do amor. Era muita energia envolvida nisso. O objeto causa da inveja é o olhar, outra versão da angústia na qual convocando o objeto, fazendo-o emergir no campo escópico como aquilo que completa o outro, meu semelhante, suponho então que o outro não sofre da falta, afinal, ele possui aquilo que o completaria.

Em uma sessão, narro como estava cansada e às vezes me sentia próxima desses homens, obstinada por ver e saber, presa ao fantasma da verdade, impulsionada pelo ciúmes, escorregando na inveja. Inveja, né? Foi quando fiquei um feriado inteiro assistindo a uma série, que sequer gostava, sobre a vida da rainha. Conto com desprezo como ela não precisava nem se vestir, alguém fazia isso por ela. No final da sessão comento que quero muito entrar no doutorado, digo:

- Sinto que tenho a faca e o queijo nas mãos, mas toda vez que penso em fazer a prova de línguas quase morro de preguiça.

Roberto levanta interrompendo a sessão. Aceito o corte sem entender, estendo a mão para me despedir. Ele pega-a, se ajoelha e lhe dá um beijo dizendo:

- Your majesty!



Há cortes que cortam a gente. Este mostrou a banda da qual eu me envergonhava e tanto criticava. Já era difícil assumir o tal do ciúmes, quem diria a inveja. Foi preciso um corte sagaz, daqueles que escancararam a ferida, inevitável tampar ou fingir não ver. Dos efeitos desse ato, em vez de ver, eu senti na pele, gerando em mim um outro saber, uma outra verdade. O percurso de análise também é uma travessia edípica onde nos cabe fazer um corte, botar um limite no olhar.

Quinet, em *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*, lembra que o neurótico pensa no lugar de agir, sendo próprio da pulsão se satisfazer com rumações repetitivas dos mesmos pensamentos, estes que constituem o teatro daquele que pensa. Era exatamente esses pensamentos que eu tentava proteger me calando no começo daquelas sessões. Proteger de sair, me poupar de ver a cena que eu tramava em silêncio. O pensamento é um palco e o Outro minha platéia. Quinet

(2004) lembra que quando pensamos, damos a ver ao público, esse que ocupa o lugar do Outro. Há um teatro, fruto de um investimento libidinal do pensamento, que em mim se manifestava de várias formas.

A vergonha, efeito do recalque do exibicionismo, me inibia a mostrar, demonstrar e pedir. Como eu iria mostrar aos outros, se meu olhar interno estava sempre a dizer que eu poderia fazer melhor? Demonstrar afeto era confessar minha dependência do Outro, caminho pelo qual eu transformava fragilidade em fraqueza. Pedir então era assinar o termo de culpada, aliás, manchada pela falta, incompetente porque privilegiada.

Sintomas também, o maior deles era nunca estar pronta minha versão suficiente. Eu tinha clareza nisso, se alguns eram perdidos, eu não me considerava um deles. Acreditava saber o que queria ser, mas ainda faltava muito. A partir disso eu investigava, pesquisava, escrevia, lia, mas principalmente, olhava para tudo aquilo que era meu ideal. A pulsão escópica erotiza o objeto desejado, dando-lhe beleza por um lado e causando horror por outro. O drama todo tinha uma cena, a cena nunca mudou, e jamais mudará. A fantasia não muda no decorrer de uma análise, o que muda é nosso trato com ela. No baile da minha fábula, o empuxo a ver era efeito de um recalque:

- não posso mostrar...
- quero mostrar...
- Deus me livre!
- Quem me dera!
- Meio ridícula, meio puta.
- Bebo e faço sem ver.
- Puta, certeza!
- Gosto! Quero!
- Cruz!
- Doce?
- Ressaca. Das bravas.

O empuxo a ver era efeito do recalque de mostrar. São as vergonhas que tampamos do Outro? São elas que retornam pela timidez? Um dia coloquei o espelho no meio das minhas pernas. Fiquei horrorizada. O olhar pode desvelar o horror. O supereu é o olhar que além de ver, crê saber e

sabendo até do que tento esconder, surge com essa voz de sábio que vigia, critica e me mantém com o cabresto curto sob a ameaça da culpa.

- Prefiro não mostrar nem fazer. Prefiro isso do que correr o risco de me sentir culpada.

Eu não ia arriscar minha dignidade, ela era minha verdade, minha honra, âncora, a única coisa que um homem leva para consigo quando debaixo da terra.

- E lá sou homem por acaso?

Todos somos, não? Pelo menos foi assim que aprendi a me contar. O universal nunca coube em mim, mas a culpa não me deixava ser fora dele. Quando era acometida por ela, ficava paralisada, destruída diante do reflexo do olhar do supereu a me mostrar meu ideal, que logicamente não era manchado pelo sexo, muito menos dividido pelo significante.

O corte foi na carne ou nos olhos? Não saberei precisar. Minha primeira reação foi o riso. Pulo até interessante, da vergonha pro riso. É que os cortes analíticos são cortes no desejo do Outro. Quando o Outro se revela cego, cabe ao Eu fazer algo com o saber que escapa em mim. Fazer dele lugar de desejo. Sabemos que da vergonha, o ver é o objeto que cai. É isso que despenca de um corte, não os olhos, mas o olhar que obstrui o desejo. O motivo está desde Freud.

Em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, primeiro está o desejo de ver, ver aquilo que todos escondem: o sexo. A curiosidade emerge procurando o que se encontra debaixo dos panos. Freud é sagaz, toda curiosidade advém do sexual. Meu gato cheira o cu do cachorro da vizinha. Exótico e banal. Já eu, faço diferente, leio a *História do olho* de Bataille. Lendo, vejo e vendo, tento saber. Sobre isso Quinet (2004) nos lembra, o desejo de saber advém do desejo de ver, derivada da pulsão exibicionista-voyeurista, presente em todo sujeito na infância.

Do sexo para o mundo a passagem nunca é direta, nascemos entre fezes, genitálias e sangue. Nesse entre há um enigma, o que meu olho quer é saber a verdade presente aí. Mas a verdade só pode ser semi-dita. Daí o mito, as histórias e narrativas, daí o nascimento da palavra. Além do olho, há a palavra. Ela não é tudo, nem suficiente, mas com ela, saio do lugar de espectadora e posso fazer algo.

É preciso separar as bandas, é isso que a análise faz. Me tirar dessa fome de tudo ver e saber. A pulsão de ver, faz querer saber. Vendo, desconheço o visto. Não há como ver e saber ao mesmo

tempo. Por isso o corte. Do gozo, nada quero saber. Daí nossa proximidade com Édipo. Quando ele vê, nada sabe, quando sabe, nada vê.

O olhar pode reduzir o sujeito à posição de objeto porque o pensamento é dotado do mais severo olhar, aquele que vem lá do supereu. Bentinho e o General se tornaram mobília dos próprios pensamentos. Ao contrário do que a sociedade escópica (termo cunhado por Quinet, 2004) nos atira com todas as suas artimanhas narcísicas (câmeras, drones, selfies e redes virtuais), é impossível se ver vivendo, o jogo de cena engaja o corpo, já o olho, é um mero buraco. Assim, se vivo, mal vejo. Se vejo, desconheço o vivido.

Para Quinet (2004) a política da psicanálise, devolve ao olhar seu caráter de faísca, fogo que faz brilho passageiro. Apenas isso. No mais, são as palavras, a imaginação e tudo aquilo que entra quando o vício da visão desobstrui a passagem, que abrem caminho para viver ou brincar de verdade. Guimarães (2013) fotografa de olhos vendados. O artista quer ver de outra forma. Ele venda os olhos e leva a máquina fotográfica para tentar enxergar. O resultado: imagens que se formam mais por palavras que por pixels.

Mas quais os limites dessa experiência? Questiona Guimarães (2013). Ora, o limite que suportamos da “dose de imprevisível”<sup>4</sup>, e sempre há um limite, é por isso que a arte é mestre nisso, porque ela não nos coloca diante do real, mas nos revela-o sempre em uma miragem. Assim, o autor nos relata em Madri, fevereiro de 1997, a sua última experiência de sequestro. Nesta, diferentemente das outras, ele não foi avisado. Ela começou com a campainha tocando e a sequência de uma arma apontada à sua cabeça. Sobre ela o artista escreveu: “A experiência atinge o seu máximo quando - perdendo a certeza do controle básico sobre o que foi combinado - ela se torna risco de morte com a presença surreal do revólver, e pode provisoriamente abandonar as aspas. (...) susto que abre as portas da narração”<sup>5</sup>.

Também escrevo diante do risco da morte. Este é meu lugar de partida.

### **3.2 Abandono**

---

<sup>4</sup> Citação presente no posfácio, na parte denominada “Limites da experiência”.

<sup>5</sup> Idem.

Minha mãe sempre demonstrou amor pelo trabalho. Dentro ou fora de casa, sua forma de afeto era cuidando na doença, comprando na fatura, organizando no dia a dia, sua cabeça estava nas coisas práticas. Quando eu tentava estabelecer outro laço entre nós, fracassava. O que retornava em mim como raiva. Esse outro laço entre mulheres construí com as primas, tias, avós, amigas e principalmente com minhas irmãs.

Também não sei dizer em que momento as coisas mudaram, me lembro que já havia saído da casa deles. Percebi então que ela me procurava para conversar e até chegava a falar de coisas que a importunavam, verbalizando o que lhe fazia falta. Como se de repente, ela não precisando mais lidar com a filha, agora pudesse conversar como mulher com outra mulher.

Muita coisa mudou, mas toda vez que encontro minha mãe, ainda fico abismada com o poder que seu olhar tem sobre meu corpo. Vejo-o passeando por cada canto meu, como se procurasse ali motivos para se orgulhar e lógico, para consertar. Olha meus pêlos não depilados, a roupa não passada, o cabelo mal cortado, além de querer notícia da conta bancária, do companheiro, e tudo aquilo que ando escolhendo. Mas o que mais me impacta não é seu olhar, e sim meu olhar interpretando o dela.

Diante desse espectador, me tornava palco, com toda direção e atores possíveis. Se ela parecia estar sempre a verificar, com medo, angústia, entusiasmo ou alegria, no que acertou e errou ao dar-me vida, como se eu fosse sua obra; meu olhar se fazia seu servo teatral, virava uma *performer* que ora se oferece a ela como obra-prima, brilhante, resplandecente, puro sucesso, ora joga corpo no chão se oferecendo como puro fracasso, dejetivo que precisa ser colhido e refeito novamente.

Quem se separa de quem? Quando minha mãe procura em mim o que fez de errado ou acerto, vejo-a procurando nela motivos para se orgulhar ou se lamentar. De mim ou dela mesma? Há separação? Uma mãe que olha o filho com curiosidade, admiração ou desdém é antes de tudo um sujeito que se esforça em se separar de sua própria mãe. O ciclo é retroativo. A tarefa tem algo de impossível mesmo, quem afinal está pronto para a solidão da vida pós uterina? As recém mães que o digam, a maternagem esgota, exige mais que qualquer corpo pode dar de possível. Um filho é muitas vezes um ser sem limites. Dessa operação inesgotável, algumas mães e filhos conseguem criar o amor. Talvez ele seja capaz de salvar essa relação tão traumática.

O trauma aqui vem no sentido freudiano (1916/1996), aquele primordial que nos obriga a carregar em nosso centro essa cicatriz na barriga chamada umbigo. Uma experiência traumática não necessariamente é uma vivência ruim, está mais para um excesso de excitação vivido que nossa psique não é capaz de absorver de imediato, tornando impossível sair o mesmo do ocorrido. Minha mãe talvez se lembre mais do que eu quanto tempo andamos juntas e quão difícil pode ter sido não apenas nossa separação, mas também nossa união. Daí a necessidade de um amor terceiro, amor outro, que a salve - enquanto mãe - do impossível do materno, e me salve - enquanto filha - do impossível de ser só filho. Se a criação é feminina e incontornável, há sempre uma via terceira que aponta além.

No final das contas, falamos tanto em mãe numa análise porque estamos lidando com a própria mãe que todos somos: mãe de nós mesmos. Como ela deixaria de ser mãe, se diante do desamparo é a mãe que convocamos? Só quando resolvemos cuidar da própria mãe que nos habita, quando tentamos nos reconciliar com nossa própria criação de si, com o que fazemos com esse olhar que ora salva, ora derruba, que enquanto sujeitos podemos falar de uma possível separação simbólica entre mãe e filho.

A liberdade, depois de uma análise, não é uma escolha gozosa e sem limites como o obsessivo tanto teme e deseja. Ela é acima de tudo a assunção de que graças e apesar da maternagem podemos viver, dar voltas em torno de nossa origem, voltas que façam não mais uma tentativa de reencontro com o impossível que fora idealizado, mas que ao nos depararmos com o vazio e excesso do olhar da mãe, possamos nos sentir contornado a ponto de furá-lo e escapar *d'isso*.

O fato é que nascer requer uma mãe, o que faz dessa palavra um eterno mistério que atravessa cada um. O que poucos sabem é que essa tal psicanálise, em vez de dizer o que é uma mãe, se ocupa dos efeitos desse nome enigmático que cada um opera em seu próprio corpo. Se ocupa de como encarnamos os excessos e faltas, imaginários e reais, da mãe em nosso destino. Fazemos da maternagem a maior experiência de nossas vidas. Reparem que não falo aqui da maternagem para mulher ou para quem se ocupa da criança, falo de uma dialética que permeia também o lugar de filho, um dos poucos que podemos chamar de universal.

Aceitar a mulher que ela se fez foi a possibilidade de retomar a minha mulher, abrir essa porta que havia recalcado num esforço sintomático de manter-me fechada. Gosto quando Vera Iaconelli (2020) desloca os significantes maternagem e parentalidade, deslocando também a responsabilidade desse maternar para algo além de uma instrumentalização de um suposto saber que os progenitores deteriam para evitar falhas nessas funções. Pois, se como Silvia Federici aponta em *O Calibã e a Bruxa*, a experiência da maternagem de hoje é efeito histórico do lugar que o capital restringiu ao corpo da mulher, retirar o excesso de responsabilidade das mulheres mães e deslocá-lo para todos que desejam ocupá-lo é passo básico nesse diálogo. Como Iaconelli (2020) bem lembra, ninguém pode ser só mãe, por trás de uma mãe, há uma mulher, companheira, filha, um sujeito de desejo.

Pensar a maternidade para além da mulher é fundamental nos dias de hoje e não exclui o feminino. Pelo contrário, envolve a partilha dele. Meu encontro com a maternidade adveio daí, quando me dei conta que nem todo abandono é desamparo. Digo, há o abandono que a sociedade e o Estado ainda realizam com as mulheres diante da maternidade. Este é uma prática de exclusão social que dificulta a vivência de um outro tipo de abandono. Afinal, deslocando o que Virginia Woolf resgata em *Um teto todo seu*, se minimamente amparadas - com um teto e a partilha do público e privado - as mulheres começam a ter condições de serem outra coisa além de históricas. A história vem mostrando isso.

É que para experienciarmos nossa potência enquanto sujeitos, a vivência do abandono se faz necessária. Não este que pode ser obra do acaso ou da institucionalização de práticas perversas (resquícios da escravidão e do patriarcado). O abandono que falo agora é uma entrega ao feminino, uma subversão da maternagem que possibilita o advento da mãe no lugar que antes havia um filho. Me refiro ao abandono dos valores que nos mantém presos naquilo que acreditamos terem feito de nós. Enquanto psicanalista, a aposta é que tal experiência se dá sempre de forma singular, única, mas nem por isso nos desimplica do social. Ser mãe de si é a operação que retira os poderes do grande Outro, restituindo a capacidade do sujeito de fazer com a vulnerabilidade que nunca deixará de tomá-lo.

A única coisa que a escrita exige de mim é o abandono. Abandono daquilo que me dá garantias. Não do teto que me foi propiciado por ser uma mulher branca de classe média, mas do

chão de taco polido que eu havia construído para sustentar minhas crenças tão bem formuladas pela minha fantasia. Isso que aqui compartilho talvez fosse o saber que adveio sem que eu soubesse que já estava aqui. Escrever é o ato de abandonar-se. Abandonar-me a tal ponto que o eu deixa de ser eu para tornar escrita. Abandonar-me de tal modo que tudo pelo qual eu me reconheço fica em suspense e por estar em suspense, por não saber quem sou, me ponho a escrever. O que será de mim?

Aprendi com meus analisandos que o lugar de maior potência no corpo é aquele denominado vulnerabilidade. Onde os nervos estão à flor da pele, onde é impossível não afetar e ser afetado, onde não há saber que beire ou palavra que o apossa por inteiro. É quando chegamos nesse lugar, presentificado pelo que as crenças tentam chamar de pior, é só ali que é possível falar em possível fim de análise. Não porque ela tenha se esgotado, nem porque o sujeito sairá mais feliz e assertivo, mas simplesmente porque quando o fim se revela outra face do começo, o ciclo da vida se põe a girar. Eu chamo o final de análise de realismo fantástico por parecer impossível e realizante, tudo ao mesmo tempo.

O lugar a que o desejo do analista pode conduzir o analisante é aquele na qual ele constata que a referência ao ideal materno e à lei paterna é uma defesa contra a angústia, porque se não posso mais me referir a isto que o pai e a mãe esperam de mim, eu não sei mais o que desejo. Por isso o grito constante dos analisandos a demandar que os analistas desejem por eles, que digam a eles o que fazer. O silêncio do analista é mais do que uma recusa a responder o impossível, é uma forma de fazer falar algo que estará para além da demanda. E este além suscita entre tantas coisas, a angústia. Ao não poder mais se autorizar por meio desse pai (que se reveste de chefe, companheiro, instituição, igreja, tudo que lhe diz o que fazer), pode então cair nesse vazio de seu ser. Em vez de se defender daquilo que insiste em falhar, o saber inconsciente passa então a ser aliado nas escolhas da vida.

Abandonando-me agora não poderia mais culpar nem justificar os outros abandonos, era eu o ativo e o passivo nessa dança. Eu me abandonava para poder escrever ou escrevia para poder me abandonar?

Eu havia aprendido que o mundo tinha uma lógica e ordem própria, e já tinha consciência que meu desejo era sempre estrangeiro à essa ordem. Aqui não se trata do materno, se trata antes da

descrença na minha origem, de tudo aquilo que me levava copiosamente aos mesmos empecilhos, tentativa falha de retomar um lugar que havia construído na minha infância, à essa ordem ao qual sempre fui meio forasteira.

A crença que fomentava essa busca incessante de um saber externo, que pertence aos deuses ou à quem realmente sabe, rui. E é a partir dessa ruína - que vem mais em fragmentos significantes do que em um momento específico - que o sujeito substitui a busca de certezas por uma apropriação da vida, assumindo as limitações de sua capacidade. A palavra apropriação é importante aqui, pois me apoiando nas palavras de Tania Rivera em *Psicanálise Antropofágica*, só temos notícia de que uma análise faz efeito através desse movimento de incorporação e vômito. É o que botamos pra fora que revelará uma mudança de lugar, ou melhor, uma mudança da relação do sujeito com o saber, a verdade, o Outro, consigo e o mundo. O que se vomita é antes de tudo o que parecia impossível de ser mastigado, afirma a autora, mas é também algo extremamente singular que foi feito com esse impossível.

Quando Rivera (2020) utiliza o nome vômito, acaba destacando o valor que *isso* tem. Lembremos que o vômito não tem um lugar ao sol numa cultura. É sempre algo que não foi muito bem digerido e se recusou a descer goela abaixo. Por isso volto a repetir que me abandonei, mas não como sujeito. Abandonei meu eu para poder assumir-me como sujeito desejanete.

Se a maternidade é um antes, durante e depois, um processo, uma travessia, entrega que constrói caminhos, mas apaga outros, se despedindo dos já traçados; talvez seja por isso que as grandes obras do cinema e da literatura raramente têm um fim ou uma lição de moral. Como as sessões analíticas que terminam sem a gente terminar de fato ou chegar a alguma conclusão, o final de análise não tem a ver com um lugar de chegada e ao contrário do que muita gente dá notícia, não se trata de ganho, sucesso, nem de auto-conhecimento. Lacan não era preocupado com a *politesse* e era isso que lhe dava uma certa liberdade dentro de sua estrutura, pois priorizando seu desejo, abria mão do que lhe era mais esperado de um francês, a educação burguesa. Escrevo não apenas para poder me abandonar, mas escrevendo, a clínica ganha corpo teórico em minha experiência. Esse corpo simbólico não sustenta tudo, mas dá força para minha escuta revelando que não há enlace entre teoria e prática ou análise pessoal e clínica, uma é a outra em abandono e nascimento. Cada uma é seu avesso e onde atravesso aqui, chego lá.

### 3.3 Herança

*Wo es war, soll Ich werden*

(Freud, 1932)

Enquanto psicanalistas sabemos que a realidade existe e faz pano de fundo para que a realidade psíquica se construa como história real, simbólica e imaginária. A história real chamo daquela parte da própria travessia de vida que o sujeito não sabe, mas sente que determina sua vida ora como acaso, destino e magia, ora como acidente, maldição ou azar. A história imaginária nomeio como aquela que ele afirma com tamanha certeza a ponto de criar crenças que o cristalizam em determinadas posições fixas. Já a simbólica tomo como a que ele, durante o processo analítico, balizará através das intervenções do analista. Intervenções que surgirão a partir de um saber terceiro - inconsciente - que será produzido em análise por meio da transferência.

Em outras palavras, a cada equívoco realizado em análise, surge a possibilidade de uma sideração que questionará a história imaginária do sujeito que fala. Por exemplo, um analisando falava uma vez sobre como as pessoas em sua família eram falsas, “um ambiente permeado de falsidades”. Após uma sessão inteira narrando os episódios que comprovavam isso, ele diz não ter coragem de falar sua idade para ninguém, mente. Naquele momento, pontuo:

- Falsa idade, falsidade.

Encerro então a sessão sem saber o que isso pode significar. Minha função como analista é devolver seu dito, é ele que criará um sentido diante do não sentido que insiste em seu inconsciente. Nas próximas sessões ele começa a trazer novos elementos, até então recalcados de sua vida familiar. O saber inconsciente, produzido em análise, não é um saber dele nem meu enquanto analista, mas um saber que se produz diante da manifestação inconsciente. Isso porque enquanto fazemos um esforço consciente de criar uma narrativa lógica para tudo que nos afeta em vida, o inconsciente insiste em se apresentar revelando seu caráter de falha e descontinuidade. Lacan em seu *Seminário II* tenta resgatar essa característica do inconsciente como tropeço, corte, inconsistência do qual o eu tenta se defender. Em outras palavras, enquanto o eu se esforça em criar um saber que dê consistência para sua vida, na qual possamos olhar para nós e dizer: ‘essa sou eu, minha história é isso aqui, sou assim por causa disso e daquilo’, o inconsciente é a parte de nós que

revelará o furo dessa lógica, que o sujeito é mais ou menos isso, porque há algo nele que não tem sentido nenhum, é pura hiância.

O que denomino aqui de história real é a parte a-histórica do sujeito, ou seja, a parte que gera desencontro por escapar daquilo que faz série, sentido e repetição em sua vida, logo, é a parte da história que não pode ser narrada porque ela só aparece enquanto pura perda. O analista é testemunha desta perda que vai revelando ao sujeito seu furo, aquilo pelo qual ele sentirá a experiência de não ser, sua ausência de consistência que o faz apenas existir. O objetivo é que o analisando viva essa perda e faça o luto disso que resiste ao não sentido da vida. Ou seja, que ele não sucumba a angústia de ver-se vazio, mas possa atravessá-la de uma tal forma que abandone os sentidos imaginários que cristalizam sua relação com a vida, impedindo-o de se reinventar.

A questão da história me é cara justamente nesse nó que aqui trouxe. Cresci em uma família grande e tradicional. Sempre gostei de escutar histórias antigas dos meus pais, tios e avós. Além disso, habitar casarões de mil oitocentos me dava aquele sentimento de estranhamento familiar. Pois, se de dia nós, crianças, vasculhávamos baús e esconderijos. Era a noite que o medo aflorava, como se os antigos nunca tivessem saído dali.

Na escola, os professores de história trouxeram uma outra versão da minha família. Em minha mente, existia gente boa e gente má, minha família era só boa, os ruins eram os outros. Se meu interesse pelas humanidades crescia, estudar abria dentro de mim uma ferida que eu negava e me defendia dela com unhas e dentes. Coronéis, militares, latifundiários, os nomes que representavam a história de opressão do meu país ganhavam semblantes tenros e generosos nas histórias de uma vida privada.

Durante anos no divã falei sobre minha dificuldade em ler jornais. Quanto mais eu estudava, mais os discursos dos livros iam manchando os discursos familiares. Eu, que sempre amei a literatura de testemunho, que sempre me identifiquei com os bons, não aceitava estar do outro lado. O amor pelos estudos e a identificação com a luta foram aumentando com o passar dos anos. Em decorrência disso, veio uma raiva por todos os tipos de injustiças sociais. Obsessivamente, me tornei palavra de ferro contra mãos de ferro.

A política entrou na minha família. A relação com meu pai foi a que mais sofreu esses impasses. Era dele que vinha esse sangue que eu agora negava. No *Vocabulário de Psicanálise*,

Laplanche e Pontalis definem negação como o processo pelo qual o sujeito se defende de algo que lhe pertence ou lhe é desejado. O que eu tentava fazer era limpar aquilo que me pertencia. O que um obsessivo não suporta é a sujeira. O que ele não sabe, é que essa mesma sujeira do qual ele se enoja, pelo recalque, o faz gozar.

O inconsciente é a política, disse Lacan. E nada mais edípico do que a forma como entrei nela. Haveria outra? Uma análise apazigua as pulsões quando ocorre um para além do que estava dado, quando se atravessa a fronteira e reconhecemos que do outro lado, se chega aqui. A negação deixa de operar quando não há mais necessidade de se defender daquilo que nos constitui. O que me constitui, estava longe de ser os semblantes que minha família operava e que posso eu operar ou não, mas a falta radical. É desta que eu me defendia acreditando me defender da outra.

É no capítulo seis de *Lavoura Arcaica*, romance que me fez retomar minhas feridas mais familiares, que eu voltava para ouvir a voz de Raduan Nassar:

“(...) e se acaso distraído eu perguntasse ‘para onde estamos indo?’ - não importava que eu, erguendo os olhos, alcançasse paisagens muito novas, quem sabe menos ásperas (...), pois haveria de ouvir claramente de meus anseios um juízo rígido, (...) desprovido de qualquer dúvida: “estamos indo sempre para casa”. (pp. 33-34, 1989/2009).

Era de fantasmas que eu falava, eram eles que viviam ali me cercando. Cada morte aumentava a conta, uma camada a mais de silêncio. A casa ficava pesada. Me parece que falar de herança sempre será falar da história familiar, e são essas histórias, que transmitimos aos que chegam, que abrem ou fecham as portas desse terreno chamado futuro. Quanto mais minha família tentava proteger suas memórias, mais eu os via enrijecidos, impossibilitados de ser outra coisa além daquelas terras tão antigas.

Demorei mais quinze anos para reler Bernardo Élis. O escritor, odiado por alguns familiares, foi leitura necessária no meu percurso. Era possível reconhecer ali a veracidade dos fatos, cenas de nossa velha Corumbá. Aquilo que ele denunciou com a literatura, faz da reparação histórica um ato que se começa pelo simbólico, e almeja alcançar as novas gerações.

Como neuróticos, passamos tempo demais olhando o passado, tentando proteger e honrar nossos fantasmas. A história da civilização é a história de recomeços, mas também de limitações que engendramos em nossas próprias vidas. O que os mortos podem querer de nós? Afinal, são os

mortos que querem ou nós que queremos por eles? A proteção passa pela narrativa da história familiar, pelos segredos e silêncios e são justamente essas dores - que guardamos para não manchar a memória dos que foram - que retornam como sintomas familiares, como enigmas que podem dirigir o rumo de uma vida.

Alguém precisa ter a coragem de fazer diferente, dar um passo no presente com menos medo do passado. Estamos indo sempre para casa, mas a casa muda com o tempo. No transcorrer de uma análise é justamente a casa que há de se transformar. Porque uma casa é como um vaso ou nossa singularidade, vazia por natureza, ela pede que a ocupemos, que a habitemos com nossos desejos. É preciso limpar seus fantasmas e mofos, aceitá-la suja, afinal, o que é a sujeira, se não uma bagunça, uma coisa fora do seu lugar de origem? Meu inconsciente sempre me lembra que as coisas estão constantemente fora de lugar, faz parte de minha inconsistência saber mais ou menos de onde vim. A casa pode ser móvel, o importante é mantê-la pulsando, aberta à novas histórias.

### **3.4 Isso goza em mim, por isso, escrevo**

*Desisto e quanto menos sou  
mais vivo*

(Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H.*)

Estava numa festa e meu companheiro me conta que meu amigo havia pedido um beijo à ele. Fiquei paralisada. O que me deixou ali estagnada fora meu gozo. Havia em mim uma ânsia de ser mulher moderna, aberta, mas havia também a vontade de ir embora, de dizer que eu não topava. Dividida, tomei uma droga. Tomei-a porque a droga não me pergunta o que eu quero, ela responde por mim, suprime a angústia advinda da minha divisão. Ela sempre diz sim. A bala era o super-poder que eu queria tanto ter, com a bala eu consigo o que a cultura me exige: goze! Só depois que o efeito passa é que a violência vem. Porque ninguém nos conta isso, mas a obrigação do prazer é o cabresto do capitalismo presentificado na violência do deslimite do gozo. Só depois tenho que lidar com o que consigo juntar daquilo que sobra de mim. Se alguém não me barra, o super-poder me leva à terra do impossível. Amanhã eu faço o trabalho de colocar meus restos de gozo nesse corpo de humana.

prazer, gozo, descarga, excitação, adrenalina, serotonina, riso, felicidade, cremosidade, escorro, escorrego, explodo, grito, sinto, bebo, como, fumo, lambo, danço, consumo, gasto, gosto, diva, belo, lacrou

Naquele dia a bala não me deu o super-poder esperado. Ela me deixou ali parada simplesmente porque uma parte minha já sabia dizer ‘não’. Eu queria ser frágil e ir embora antes que fosse tarde. A análise havia escancarado minha dificuldade em dizer ‘não’ ao outro e à mim. Escancarado meu gozo que transformava o dever em compulsão. Eu não devia nada, mas diante da impossibilidade de barrar, só me restava amar por obrigações, festar por obrigações. Minha compulsão era meu sim transformado em carma. Presa entre a imagem das mulheres históricas, que só podiam desejar negando o próprio desejo, e dos homens obsessivos, que só podiam desejar anulando o desejo do Outro, eu achava que essas seriam minhas únicas opções. Invadir como eles ou me anular como elas.

Nasci mulher, mas aprendi a ser homem também, todo mundo sabe ser homem hoje em dia. Na verdade, é só o que sabemos. A posição de quem faz e goza - sempre! - a qualquer custo, por cima de quem ou do que precisar. Ir adiante como um bandeirante, conquistar o próprio caminho, mérito dos vencedores.

A cena me lembrou um outro momento da minha vida. Eu tinha uns 12 anos e ainda brincava de boneca, mas brincava escondida. Minhas amigas todas já haviam trocado as bonecas pelos rapazes. Foi uma das últimas vezes que brinquei de ‘Barbie’. Eu era a boneca que estava sendo raptada quando no meio da brincadeira um pensamento me invadiu revelando meu gozo. Lembro de ter pensado: “você reza à noite pedindo o fim da violência, e se Deus atender seu pedido?” Fiquei parada olhando os bonecos sem saber o que fazer. Paralisada diante do horror do que goza em mim.

O gozo tem dessas coisas, ele me surpreende pela minha insistência, pelo que insiste em mim sem eu saber. Ele é minha parte que sempre retorna ao mesmo ponto. Ou que aparece convocando-me pela urgência e ardor. Se utiliza da racionalidade só para mostrar sua força. Tudo se subjuga a ele. O gozo é minha visão viciada, minha ausência de saídas, é a forma repetitiva que

encarno aquilo que me cativa, mesmo quando nego que a violência não me cativa. E por isso mesmo ele me deixa siderada, é a sedução que me prende, a armadilha que eu ofereço ao Outro quando me ponho a devanear.

Meu analista fala que é difícil mudar uma modalidade de gozo. Respondo que mais difícil ainda é permanecer nela. Divido-me. Eu quero sair, mas algo em mim quer ficar. Sentei com minha criança no colo e ainda a escuto. Ela retorna em mim como um terceiro que me põe diante do possível e impossível das escolhas. O neurótico não sabe que não é preciso escolher entre as opções existentes, ele se sente sempre encurralado entre o desejo do Outro e o dever para com este. Enjaulado em seu próprio gozo, goza sem saber o que goza nele. A fala entrega o gozo que eu sequer queria me haver. Implicada na análise, falo para me escutar no meu desejo.

Uma relação é sempre feita a três. Isso não é apenas uma outra maneira de falar do Édipo, é antes disso, a constatação pela experiência da fala que entre analista e analisante há o inconsciente como terceiro que rege a cena. Percebi falando que sempre houve um três, inclusive escrito em minha forma de gozar. O terceiro, que nasce da separação advinda da impossibilidade de fusão mãe-filho, se apresentou sob diversas vestes em minha fantasia inconsciente: a presença do meu irmão morto, os afilhados de meu pai, o nascimento de minhas irmãs, as relações com amigas e primos, a amante que fui ou descobri, ... Falando sobre isso em análise me deparo com o fato que o três aparece mesmo sem estar encarnado. No começo ele era o ciúmes, a insegurança, o medo, a síndrome da impostora ... Depois, comecei a tomá-lo para mim como algo que me servisse para outra coisa que não fosse apenas gozar.

Se no sexo ele era a fantasia que me retirava da cena, coloquei-o como a fantasia que poderia reger a cena. Se no amor ele vinha como exclusão, tomei meu lugar aí, e da platéia peguei minha caneta, pois se fosse para ver minha fantasia encenada, preferi assumir-me nela como autora, me pus a escrever o que me causa e a causar o que escrevia.

Retomo meus diários antigos, de quando comecei essa travessia. Naqueles diários encontrei uma menina que temia ser enganada, ela procurava tudo saber, falava para tudo escutar, e terminava exausta por constatar que nem em conversas infundáveis era possível capturar todo o desejo do Outro. O que ela encontrou? Entre o Eu e o Outro, o Inconsciente mantém o enigma da singularidade, estranhamento familiar que impede qualquer saber totalizante de ser firmado.

O gozo é uma corrente intensa que me pega sempre desprevenida, esqueço de perguntar quem ligou o interruptor. Ou melhor, quem fala? Preciso retomar a pergunta, lembrar que ali um sujeito me habita. Como Deleuze afirma em *Présentation de Sacher-Masoch*, entre o prazer e a repetição, a pulsão de morte fala, mas quem guarda a palavra é sempre o princípio de prazer. Por isso o analista insiste em apontar que há alguém que fala nas falhas do jogo com esse terceiro.

Esse texto de Deleuze (1967/2007) me fez retomar o texto de Freud, *Além do Princípio de Prazer*, para pensar o que resta para além do prazer e do desprazer. O que resta - esse objeto de negociata na trama do desejo - revela o terceiro como testemunha que liga dois. Essa trama Freud insiste que se escreve de maneira singular e apenas dessa forma pode ser atravessada, ou melhor dizer, reeditada.

Preciado em *Testo Junkie* afirma que o capitalismo se serve dos modos de subjetivação para gerar capital e ao fazer isso, as subjetividades se tornam o próprio capital. A contribuição que isso gera para psicanálise recai nos modos de gozo das estruturas clínicas. O que possibilita pensarmos como as modalidades de gozo, e conseqüentemente as estruturas e seus significantes, não são efeitos do próprio capital.

Quando leio *Testo Junkie*, vejo-o afirmar que o que fomenta o capital hoje é o conjunto excitação-frustração. Vou então até os infinitos *afters* que frequento porque as drogas lícitas ou ilícitas conseguem estender o possível até seu limite afrouxar e ficarmos na borda. Borda entre possível e impossível, vida e morte, natural e virtual. Preciado não me parece errar em dizer que não somos mais homens nem mulheres, que a farmácia - das festas, dos submundos ou da clínica - transforma-nos em ciborgues. Entes que se olham no espelho - por tempo demais - e encontram com a mesma dúvida que o personagem de *Blade Runner*: sou um replicante, andróide? Há alguém aqui?

Excitação e frustração nunca dirão o suficiente sobre nós. Algo pulsa e pulsando, resta. Apesar das drogas - lícitas ou lícitas - fazerem parte da vida contemporânea de todos em algum grau, as histórias, inclusive as que Preciado se permitiu escrever em *Testo Junkie*, barram o gozo impetuoso (além de incestuoso) que invade-nos pela trama do capitalismo. O desejo muda com o tempo, os sujeitos contam novas histórias, tudo não cessa de se transformar, e a única maneira de pôr limite no deslimite do gozo que parece vir de fora, mas se procria dentro de nós, é através da

narração. História, percurso, fala, escrita, se os médicos não mais escutam, apenas vêem, se vivemos em um mundo onde uma imagem vale mais que mil palavras, se a produtividade aniquila os sujeitos, só doses cavalares de endorfina, serotonina, adrenalina não serão suficientes para fazer-nos calar.

A questão que fica, é a que ainda funda a psicanálise e a mantém viva, viva apesar dos psicanalistas, das sessões de curta duração ou de uma clínica tão aburguesada que só chega ao povo por cotas. A questão é o contrário da síntese, é o que não se resume, escapa da razão e se enche de rococós. A questão vem sempre com desencontros, nunca tá pronta nem é suficiente, pois o que gera contorno não é só o que excita ou satisfaz, mas a palavra, letra partilhada. Enquanto houver quem fale e quem escute, haverá sujeitos e as questões continuarão a nos conduzir até eles.

### 3.5 Erotismo

*Viver e escrever no cio*  
(Rilke, *Cartas a um jovem poeta*)

Sonhei que a gente se falava por telefone e nos olhávamos no espelho do banheiro. Do outro lado, em vez de me ver, eu te via e isso era normal. Ali, embaixo de nós dois, ou na parte inferior do espelho, tinha um buraco, enfiei a mão e você fez o mesmo. Minha mão tocou a sua e o toque me excitou. Estávamos separados por um oceano, mas algo em ti eu conseguia tocar. Eu queria seu corpo inteiro, desejava intensamente. Seu toque ia me excitando. Só as mãos... não era só.

Levei o sonho para análise, falei de como o real me fazia falta. A tela é chata, sem contorno nem surpresas. Não suporto um romance sem ser surpreendida. Meu analista fez questão de pontuar ali minha modalidade de gozo. Não importa se fosse pelas mãos ou pela palavra, era eu que convocava sua presença, que criava aquela intimidade. Ali, te tocando, eu me tocava. Nesse meu jogo, nem sempre acerto onde quero, o risco existe. Às vezes me calo, saio de cena. Noutras, estendo um pouco mais. Claramente não preciso ir até o fim. A gente taca a rede, todo mundo tem uma rede para pescar. Demorei a me reconhecer pescadora. Alguns amigos riam, quem tá de fora vê tudo mais claro, mas dentro da fantasia, somos todos meio cegos.

Um dia me dou conta do que todas as minhas crises de angústia tinham em comum. Recordo de inúmeras cenas, como quando tive meu primeiro beijo. Era muita reciprocidade envolvida, estava tudo previsível demais, isso me deu um balde de responsabilidade. O que era desejo, virou dever. Não tinha como avisá-lo, mas eu broxei antes do beijo acontecer. Foi isso: eu, o cara que eu gostava gostando de mim, o beijo e pah! Uma crise de angústia enorme. Corri para encontrar meus primos, me sentir segura e fingir que eu não estava próxima demais de tantas descobertas sexuais.

Previsível?

E quando aquele namorado tão amado terminou comigo e eu transei com outro rapaz? Depois de duas semanas achando que tinha perdido o homem mais incrível do universo, me vi rindo e me divertindo com outro. A noite foi uma delícia, mas quando deitei na cama a angústia me atingiu. Sonambulando peguei o cartão de natal que o ex me deu de presente e escrevi atrás dele uma frase que iria me acalmar. Consegui dormir. No dia seguinte não conseguia ler o que havia escrito, mas eu sabia que era alguma coisa que me falava sobre perdas. Eu tinha medo de perder o que sequer possuía.

Ainda teve a noite em Buenos Aires. Até hoje não sei se me apaixonei pela pessoa ou pela liberdade que ele emanava no sexo. Nada era rígido, nunca vira um rapaz fluir entre o feminino e o masculino daquela forma, como se a única coisa que importasse era o toque, a descoberta, nossos corpos se conhecendo. Ficamos horas assim. Lembro de um instante ter pensado “como vou superar isso?”. Nesse momento convoquei meu masculino, voltei para aquela cena clássica da pornografia que a gente sabe o que fazer e se sente no controle da situação. Até que fomos dormir. Aliás, ele foi. Já eu, quanto mais relaxada ficava, mais minha cabeça girava perguntando se eu sabia quais eram os reais limites vividos ali.

Limites?

Sempre foi assim, quando eu chegava perto demais da almejada liberdade, quando sentia o cheiro dos caminhos se abrindo, do vento no rosto, do frescor do sexo, era como se estivesse só eu e o mundo. Como se toda a minha vida, todo o conforto e a segurança de uma casa ficassem atrás de mim se distanciando lentamente. A mulher e o mar, disse Clarice Lispector em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Só nós duas. Eu e a imensidão do mundo inteiro pela frente. Atrás, a vida

em branco e preto, mas crendo saber exatamente onde tudo se encontrava. Na frente tinha cor, brilho e vibrava, chega arrepiada. O arrepio em mim é assim, ora prazer, ora medo. Às vezes, os dois juntos.

Eu tinha que escolher entre um ou outro, alguma coisa precisava domar a outra coisa. A angústia era minha maneira de não escolher, me prender a um lado só. Apenas um. Eu queria ser Um, coerente, coesa. Ela me lembrava das responsabilidades que tinha para com os pais, depois transferida ao companheiro, até os gatos viraram um peso em minha vida. Eu usava o amor como uma âncora, tacava-a no outro e ia até onde ela deixava alcançar. Quanto tempo me mantive usando o amor para evitar o desejo. O medo? Era de me perder. Será que livre como sou, saberia eu identificar meu limite? E se a corda arrebentasse? Quem cataria meus cacões?

Eu havia vivido a ausência da falta em algumas relações onde tudo era seguro demais. Junto com a segurança, se esvanecia meu tesão, inspiração e todo o risco que também me movia. Nunca consegui estender essas relações por mais de 3 meses. A previsibilidade é a pior prisão que já vivi. Minha angústia não vem daí. Nessas relações, eu pirava antes de angustiar. Eu sabia a hora de partir. Ela, essa mistura de vazio e frio, vinha mesmo de lugares melhores, lá onde meu gozo escorre, é bem ali que a sinto vindo, justo quando experiencio o melhor da liberdade, quando me sinto livre demais, solta demais, feliz demais ... nesses momentos ela começa como insegurança e frio, parece que meu corpo enche de vento, começo a tremer. As extremidades se aproximam da morte, o estômago embrulha e tudo que quero é voltar para cama, enfiar-me debaixo do edredom, buscar calor e qualquer coisa que me contenha, que me diga “você não vai escorrer, não vai escorregar nem diluir”.

Se eu me soltar demais, desapareço.

Em *Me chame pelo seu nome*, livro de André Aciman, adaptado ao cinema por Luca Guadagnino (2017), há um conhecido diálogo onde o pai conversa com o filho que acabou de viver uma paixão:

Neste exato momento você talvez não esteja querendo sentir nada. Talvez você nunca quisesse ter sentido nada, mas é óbvio que você sentiu alguma coisa, sim.(...) Arrancamos tanta coisa de nós mesmos para nos curarmos mais rapidamente das coisas que aos 30 anos já

estamos falidos e temos menos a oferecer cada vez que começamos com uma pessoa nova. Mas insensibilizar-se para evitar qualquer dor – que desperdício!

O diálogo ficou famoso, caiu nas redes e saímos identificados. A arte tem essa capacidade de tocar com leveza nossas fragilidades. Até onde somos capazes de nos amputar para deixar de sentir? A pergunta me rodeava no final dessa cena. Na era do fármaco, quantos de nós conseguem se abster da promessa de serenidade provinda dos medicamentos? E depois que não houver mais risco do toque, o que irá riscar a vida, acender o fogo e iluminar nossas almas?

“Moro na filosofia. Pra quê rimar amor e dor?” (Caetano Veloso)

A singularidade é vazia, me disse ele uma vez em análise. Ela é o que você recobre quando se depara com a sua divisão. De um lado, seu sol, taurina, incapaz de ficar onde não há prazer. Do outro, sua lua, canceriana, escorrendo sentimentos, um poço de sensibilidade. Posso não ser, mas quando sou, o que me pulsa quer festa e solidão. Se tiro um, me encontro no tédio, se tiro o outro, nada faz mais sentido. O erotismo é isso, não é sexo, nem dança, mas o que pulsa e me faz andar. Nunca saberemos exatamente o que faz o coração bater mais forte ou mais fraco, o fundamental é mantê-lo batendo.

Acho interessante voltar os olhos para trás e lembrar daquela garota que passava a aula toda escrevendo cartas na sala de aula. Ou que dormia embalada pela voz do professor, invejando os colegas aplicados, sonhando ser como os outros, fazer o que tinha que ser feito. Será que alguém conseguiu fazer todo o dever de casa? E se conseguiu, gozou ali ou em outro lugar? Não se forja o erotismo, a singularidade pode até ser vazia, e é por isso mesmo que é preciso escolher como melhor orná-la. Nunca será com qualquer coisa, nem fazendo o que todo mundo parece fazer.

Se o luto do analista passa pela desidentificação, por essa libertação da pulsão, não passa sem erotismo. Qualquer coisa reveste o objeto, desde que seja erotizada. “O que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas. (...) Há um excesso horrível do movimento que nos anima: o excesso ilumina o sentido do movimento.” (p. 42), afirma Bataille em *O erotismo*.

Erotismo é tudo aquilo que atravessa nosso corpo de uma maneira tal que ao sermos tocados, vamos além, convocamos o simbólico. Damos sentido ao toque, abrimo-nos naquilo que indo além do prazer/desprazer, traz a psique para habitar um novo corpo. Há experiências que são irrevogáveis. A memória delas é um eterno reencontro com o sexual. A abertura à sensibilidade me leva para outro mundo, ao qual me servirei de sensações, afetos, palavras, fantasias... é assim que uma música nos toca, um filme nos toca, um livro nos toca, um amor nos toca, ... o toque é um encontro com a percepção, um ativar o corpo dos sentidos, despertar da alma.

Sabemos que podemos nos proteger do toque, da sensibilidade, do erotismo. Podemos nada sentir, mas não podemos escolher quando ser tocados. A vida é assim, ou se entra de corpo inteiro, ou se é retirado, devorado pela indiferença apática. Há sexo que me causa e outros da qual sou indiferente. Quero saber o que me causa? A experiência sexual é um mistério, escrita de como acolhemos o real do sexo com sua capacidade de entrar fundo em nosso corpo, despertar todas as nossas células. Mas isso só se vive quando há entrega, do contrário, com o corpo enrijecido e fechado, somos apenas espectadores, incapazes de enfiar a mão no buraco do espelho que nos vemos acreditando ver o outro.

### 3.6 Narrativas sobre a morte

*Debaixo d'água*  
*Não existo*  
*E quem diria*  
*Essa ser a melhor coisa do mundo*  
 (Leticia Letrux, *Tudo que já nadei*)

Como se narra a morte?

Eu sempre tive medo da dor. Em mim dói tanto que eu preferia morrer do que deixar doer. Será que em todo mundo a dor dói tanto assim? Eu ainda não sabia que não existia morte sem dor, muito menos que a vida continha essas duas em suas entranhas. Parei na dor. Ela me impactava tanto que era impossível atravessá-la. A dor me é chocante porque ela pode durar e durando a

consciência vai esmaecendo, apagando a memória, perdendo os sentidos, a dor me leva tudo que aprendi e conquistei. Se eu atravessá-la, ainda serei eu? E se não for mais, o que de mim restará?

Ninguém quer a morte, apenas não sabemos disso. Mesmo aquele que flerta com ela, não sabe o que é mexer com fogo. Às vezes, quando o sono batia forte e algum amigo me chamava para brincar, eu tinha consciência que iria me arrepender, mas escolhia dormir. Era como se me perguntassem: “viver ou morrer?” Eu queria viver, mas escolhia morrer. E achava que a morte era um sono doce.

O irônico é que por medo, me tornei o tipo que evita riscos. Risco de cair, machucar, sofrer, doer. A astróloga me falou “você não tem fogo no seu mapa”. Deve ser por isso que eu invejava as pessoas que entram no mar de uma vez. Eu ia aos poucos, tinha que conversar com ele, ir negociando, sentindo o frio, trocando energia, ver se a gente tava se entendendo mesmo. Meus começos sempre foram difíceis. Depois do primeiro passo, a coisa flui, mas o primeiro pode levar quase uma vida.

Nessa época comecei a sonhar com torturas. Primeiro queriam me torturar, eu fugia, depois assistia todas escondidas, temendo ser a próxima. Acordava toda madrugada suando frio. Houve um sonho em específico que me marcou, era o mesmo, mas era diferente:

Começou com sangue e a casa em Corumbá. Sonhava que estava numa fazenda. Ela era um tanto rica e o tempo que eu me encontrava era um tanto medieval. O interessante era que eu não era eu, e de repente me tornei aquele com quem eu lutava. Eu corria! Até que me escondi nessa fazenda. Eu, em corpo de homem, escutava às escondidas que de herói passei a vilão. Fiquei um tempo desnorteada.

Comecei a andar para trás. Estava com uma camisa branca de linho um pouco ensanguentada. Mas como aconteceu isso de caçadora me tornar a caça? Sabia que eu tinha que fugir e me pus a correr. Sabia que me queriam morta e essa morte seria sofrida. Sabia que eu já havia matado e que iria matar mais.

Corri até que cheguei em um pasto com cavalos. Meu tempo estava acabando. Achei que não fosse conseguir, mas senti que existia uma saída para aquela situação. Nesse momento eu já era eu, mas era ele também. Era forte. Engraçado isso. Durante tanto tempo eu me vi fraca, fina, frágil. E agora me via forte. Puxei a crina e montei já a galopes. Mistura de liberdade e medo. Dois

sentimentos que se tornaram minha obsessão, duas faces do mesmo desejo.

Comecei a galopar em direção à serra. Ouvi um chamado. Olhei para trás. Era minha prima. Ela me passava meu primo. Eles vieram falar para eu ir. Vieram me dar força. Minha prima estava com uma beleza desconcertante, mas ao mesmo tempo eu via a prisão dela naquele feudo - naquele castelo - em seus olhos. Ela não conseguia - e nem sei se queria - dizer 'não' para aquela vida aristocrática, mas foi até lá me entregar meu primo, que também não foi comigo. Mas foram dizer que estavam comigo. Que acreditavam na minha luta.

Eu precisava ir. Meu tempo estava acabando. Quando dei as costas galopando para longe dali...

Acordei no galope.

Às vezes tenho sonhos que me trazem alguma saída. Deles guardo mais a sensação do que a resposta. Esse foi um deles. O ano era 2017. Meu analista propôs "Um salário mínimo, esse é meu preço, recomeçamos pelo mínimo. Você me paga fixo (o primeiro pagamento do seu mês) e vem quantas vezes quiser na semana". O mínimo para ele era muito para mim, mas topei como quem faz uma aposta. Eu queria ir até o fim. Durante esse ano, falei incansavelmente 5 vezes por semana. Acho que ele viu minha contradição. Meus olhos carregavam intensidade, meu corpo, paralisado, era puro medo.

Ou se vê a morte, ou se vive. Não dá para saber como é sem topar viver. Doer? Dói muito! Quem me falou isso foi Flávia. Aquela mulher pequena me encheu de detalhes. Nunca ninguém havia descrito com tanta intensidade essa experiência. Falou das fezes, do desejo de ser tocada, da raiva que a possuiu, dos enjôos e de quando as dores vieram a tal ponto que não tinha mais nenhum controle. Foi aí que veio a dor que ela nunca havia sentido. "Nesse momento, eu sabia que poderia estender aquilo por horas, mas cheguei no meu limite. Era agora que ele ia nascer, e eu tinha certeza que ia morrer. E de fato, morri."

Narrando seu parto, a verdade de Flávia encostou na minha. Enquanto ela optou por morrer, eu ficava ali estendendo a dor, tomada pela falta de coragem, pelo medo de encarar a morte de frente. Para evitar o conflito, metia a mão no buraco e fingia estancar o sangue. Uma vez meu pai me disse, "Você é igual seu avô. Sofre antes, durante e depois."

Quer dizer que homem macho é do tipo dado às sofrências?

Guardei a pergunta pra mim.

Me livrei dela hoje, escrevendo.

Deleuze e Guattari em *Milles Plateaux* falam que todos nós nos contamos como homens, esse é o artigo neutro que faz eles se contarem duas vezes, mito de uma universalidade que oprime a singularidade. *Devenir*, tornar-se qualquer outra coisa que não seja maioria, deixar-se contaminar pela mulher, criança, até pelo rato. Esse é o caminho que eles propõem e que eu aproximo de um percurso analítico. Foi preciso dez anos de análise para desaprender minhas referências masculinas, desatar esse nó, afrouxá-lo, como se me contando *as a man*, os riscos fossem menores.

Esses dias eu andava de bicicleta e ao atravessar a rua, escorreguei e caí. Retornei até a calçada para recomeçar. Escuto um assobio, um chamado. Olho para trás e um senhor, do outro lado da rua, me dava instruções explicando imperativamente onde eu devia atravessar. Ele insistiu com um riso meio debochado. Era nítido em sua insistência a vontade de me mostrar seu saber. Entendi que ele sabe como ser objetivo, deve ter boa direção, o que nunca foi meu caso. Gritei de longe:

- Eu ando aprendendo a cair. Cansei de ser homem.



Eu lia Hofstein (2020) quando você tirou aquele tarô. Saiu a imagem de uma mulher nascendo de um ovo e me lembrei dele falando do que temos a perder na aventura do inconsciente. Era algo sobre paixões, bens e conforto. Paixão sim, tesão não, acrescentei. O que a psicanálise destrói, ele dizia, certamente o faz quando o sujeito está livre dos sintomas que paralisam sua energia.

Fazer análise não muda nada, mas silenciosamente muda tudo. Continuo a mesma menina que escreve diários à noite com a luz já apagada. O sintoma é incurável, dele ninguém se livra. O que muda é o sofrimento que lhe atribuímos. A dor existe, é inevitável, já o sintoma, ele me causa. Arrepio grande, faz cócegas, às vezes gozo, muitas desejo. Causa e causando me sinto viva. Isso muda, antes eu pendurava meu sofrimento na conta dele, que era conta minha. Ficava parada sem saber o que fazer, sinto que eu levava a vida a sério demais, como se só houvesse um caminho. Minha energia ia toda tentando caber nessa estrada.

A verdade é que nunca consegui focar com os olhos abertos. Para permanecer de cabeça para baixo, preciso fechar os olhos. Não nasci assim, mas sinto que desse jeito as coisas fluem mais. Meu professor ficava louco, arriscado, ele dizia. Eu gostava, aliás, gosto.

- Arriscado é olhar para tanta coisa. Preciso me sentir.

Um dia peguei ele de olhos fechados de cabeça para baixo . Espatifou. Me viu rindo. O que funciona para um, nem sempre orna no outro.

É o sofrimento, não o sintoma, que deixei cair. Desisti de sofrer no que me era próprio.

É difícil, continua sendo quando acontece. Lembra daquele dia que me perdi sozinha naquela cidade? Desisti de me achar, aconteceu tanta coisa incrível. Aquele dia ainda vai virar um livro. E é assim que vou começá-lo, quero falar da potência das perdas. De novo eu trago os começos? Ainda assim, continuo demorando a entrar no mar, já sei que eu gosto de me misturar com a água bem devagarinho. Às vezes ser lenta pode ser uma virtude.

Impossível não lembrar de Lacan quando se fala de sintoma. Quantas vezes ele deslocou essa palavra? Sim, toma!, ele diria. “É sempre por meio de algum ultrapassamento do limite, benéfico, que ~~o homem~~ [a mulher] faz a experiência de seu desejo.” (Lacan, sem. 7, pág.362). Impossível ler Lacan sem alterá-lo. É que essa história da transmissão tem um ponto de subversão. Se ele escreve, quem aprende? Transmissão é coisa feminina, que nem água, mar e essa história toda de entrega, como nessa passagem que ele tão bem elucidou.

A transmissão não é nada ativa, é feminina a ponto de fazer gestar. E gesta muita coisa, coloca analista e escritor em trabalho mútuo. Quem fala em nós é o leitor. Você me lê? Ou eu te leio quando me lê? Gosto de pensar que o inconsciente é esse terceiro que nasce do encontro da minha letra com seu desejo, ou vice versa, a gente pode também mudar de lugar, nada é definitivo.

Parei de me obrigar a ler tudo.

Abandonei a vontade de salvar os amigos, salvar o mundo e me salvar. Também aprendi a ter no amor uma escolha no privado, parece respeito, mas era parte da intimidade do meu desejo. Tanta coisa mudou e ainda assim não mudou nada. Como que o nada muda? Acho que foi meu trato com o nada que mudou completamente, que me fez habitar os dias com o ritmo do que pulsa em mim. Passei muito tempo preenchendo cada lacuna que me sobrava. Era-me difícil sobrar. Entupia meus buracos de livros e festas, quanto mais coisa, mais cheia eu queria ficar. Não há palavras que

dêem conta de dizer o que muda no decorrer de uma análise, mas há tudo aquilo que fazemos porque sabemos que muda muita coisa, dentre elas essa capacidade de se esvaziar, é bom de vez em quando ser leve, apenas existir.

E é bom também ler e fazer festa.

O que muda pode não ser palpável, quem me olha na rua jamais notará. É no privado que as escolhas importantes acontecem. Fazer análise muda nossa capacidade de escolher, e escolhendo a gente aceita que as escolhas implicam em perdas. Acontece que ninguém nos ensina a perder, nossa cultura nada quer saber sobre isso. No capitalismo se trata sempre de acumular, ganhar, reter. E a vida vai na corrente contrária, viver é uma constante perda, é todo dia perder um pouco e há os dias em que perdemos muito. Eu perguntava indignada porque as lições de casa não ensinavam sobre isso. Porque ninguém me falara como andar depois das quedas.

Ninguém nos ensinou a perder porque isso não se ensina, *isso se transmite*. Ao contrário da aprendizagem que requer atividade e acumulação de conhecimento, ou seja, ganha-se algo no final da operação, a transmissão é passiva, ela passa justamente porque a conta não fecha, lá onde a falta impera e o real dos inconscientes podem se tocar. A vida é o que fazemos de nós após cada uma dessas perdas, é essa transformação que se dá quando a casa cai - e a casa não cansa de cair.

Um dia meu analista perguntou: até quando você estenderá esse luto? Me assustei com a pergunta. O luto é uma travessia, a gente entra nela sem perceber. Entra-se quando se perde o lugar de origem. Quando algo importante acaba não é só o outro que vai embora, uma parte nossa também vai, daí nossa alteridade. A análise enquanto atravessamento da fantasia também é uma experiência de luto, de ir de um lado para outro, de abandonar o que se era porque já não somos mais o mesmo.

Toda travessia é essa mudança de lugar psíquico, e por isso é uma entrega, deixa-se cair os semblantes que não servem mais, as identificações que não cabem no corpo que agora se perdeu (nosso corpo também é formado pelos encontros, pela cidade e tudo aquilo que nos rodeia). Não sabemos o que somos sem falar dos outros, e quando ele vai embora não sabemos também o que permanecerá em nós. Não sei se há algo em mim que permaneceu, ou se mudei por inteira depois que vocês se foram. As tempestades confundem a gente, nos misturamos com ela e tem todo aquele trabalho de catar meus cacós, fazer bricolagem ou mosaico, tanto faz, é trabalho de formiguinha

mesmo, de resgatar minhas pequenezas. Olho para cada pedaço no chão, as partes suas e minhas se confundiram, talvez eu vos leve comigo há muito mais tempo do que imaginava, escolher peça a peça, como tintas que secaram, mas já estávamos misturadas. Ninguém pode sair o mesmo de uma travessia pelo inconsciente.

Meu barco descobriu que estando pesado, ele estagna e afunda. Tão importante quanto encher, é esvaziar, remar, pousar, deixar levar, tomar fôlego para quando for inevitável, remar contra a maré. Há dias de entrega e dias de luta. Olhando para trás, algum luto parece ter finalizado. Só saberei dele na próxima vez que morrer e tiver que recomeçar de novo. A vida é assim, incansável em seus nascimentos. As histórias querem puxar outras histórias. E se a única maneira de adentrar na psicanálise é se implicando nela, escrevendo sobre a própria análise, clínica, teoria e vida, nessa prática teorizada, escrevo porque só cabe a mim viver o que me causa.

## Conclusão

Tens que amar a liberdade, Inocência. Do jeito que amavas quando menino, com os pés na água do rio. (...) A vida não tem cura. (...) a hora em que estás é o final da história. (...) Por sorte, existe um outro tempo, que é uma girândola enorme, e acumulado de sonhos pode ser tocado, ferido e recuperado. É nele que o humano está, mesmo que a gente não acredite. (...) Para vermos isso é preciso recusar o que está dado em nome do pai, em nome do fim, em nome do ranço. E quem se arriscaria a isso? Quem se rasga e se costura, sem linha nem dedal, entende que somos maiores quando endireitamos a espinha, esticamos o pescoço e miramos todos os lados. Com nossos próprios olhos. (...) Sai de si, Inocência, leva contigo quem não conheces, purga. Morde as cordas, corre sobre os teus calcanhares. (Pereira, p.102, 2020).

O trecho acima foi retirado do romance *O Ausente*. A história de Inocência, curandeiro na palavra e na escuta, é a travessia de um sujeito dividido pelos deveres do próprio destino e a vontade de liberdade. A literatura tem dessas coisas, falando de Inoc, essa ficção de Edimilson Pereira, a gente consegue escutar algo nosso, se reconhecer ali. São nesses momentos que a escrita se torna um chamado, estendendo as mãos para fazermos algo com ela ou com nós. Falar de análise é falar sobre travessias, escrever uma análise é alimentar os troncos que essa caminhada despontou, estrada que aqui anuncia um fim e um começo, como a pulsão insiste em nos contar. Sejamos então narradores desses percursos pulsionais.

É disso que esse trabalho se trata, não apenas de demonstrar a importância da narrativa, mas de o fazer narrando. Não haveria outro modo de terminar esse trabalho se não retomando o desejo que o germinou. A pergunta “O que se pode escrever e transmitir de uma análise” se confunde aqui com outra: “para quê escrever uma análise?” O objetivo deste trabalho foi menos dar testemunho de uma experiência de travessia, e mais partilhar os efeitos que a escrita dessa passagem pode gerar. Isso porque, como tentei demonstrar aqui, o final de uma análise não é dado nem temos um saber pronto sobre ele. Ele se escreve sempre na singularidade, no um a um, ele está constantemente se recriando em nós, estendendo os limites da teoria.

O fim de uma análise é um trabalho que envolve o luto dessa travessia que chamo de experiência do inconsciente. Se o tempo só se tece quando realizamos nele um trabalho com a

angústia que é própria do viver, a narrativa é a maneira de nos apropriarmos do tempo, revelando que o luto precisa da palavra para ser realizado. Já a palavra precisa do Outro.

Freud afirmou em *Recomendações ao médico para o tratamento psicanalítico*, que a resolução da transferência é uma das principais e mais árduas tarefas de uma análise. Para mim, ela é um trabalho, trabalho de luto. Tenho um afeto por esse texto freudiano porque apesar de ser um artigo técnico e direto, ele não cai em nenhum sistema redutor, se mantendo convicto em apontar para o pulsional: Freud (1912/ 2017) fala da importância do analista se servir de seu inconsciente como instrumento de um tratamento, como também da coincidência entre pesquisa e clínica. Por fim, ainda pede que nos debruçemos sobre nossa própria pessoa, nos assegurando que ali experienciaremos o que for de mais alto valor para a construção de uma clínica.

Em tempos onde vivemos um corte abrupto de orçamento nos investimentos da educação nas áreas humanas e sociais, tempos que a objetividade vem aniquilando todas as formas de narrativa que não apresentem uma cura rápida, faz-se urgente criar formas de materializar nosso trabalho de analistas, lutar por um espaço político, teórico e social sem abrir mão do que é a potência de nossa clínica - e de tudo aquilo que o sujeito faz: o saber inconsciente. Por ser trabalho, o fim de uma análise requer matéria, corpo e laço com os outros. A escrita é o meio que me servi para fazer isso, e o meio que partilho com o intuito de que ela evoque, chame outros analisando a escreverem também sobre suas próprias travessias. Não há um jeito de fazer isso, há inúmeras formas de narrar o (im)possível que beira a vida. O importante é fazê-lo com ética e de preferência aquela que guie o desejo.

Se o final não é dado como um prêmio de chegada, mas construído ao passo que se esburaca a fantasia, a escrita de uma análise não pode se reduzir a um testemunho, por mais que também o seja, ela é materialização que possibilita nos haverem com nosso trato com o real da vida. Mais do que dizer o que a psicanálise fez comigo, me esforcei aqui para fazer algo com ela.

Não seria esse o “além do sentido” presente na linguagem? Esse apelo onde menos importa a resposta à pergunta e mais reluz as mãos que se estendem para continuar a caminharmos. Com o intuito de enlaçar teoria e prática, de mostrar que não há como separar essas duas bandas, tentei - ao meu modo, e reconhecendo alguns limites - escrever uma psicanálise. Espero que os ventos que

sopram minha clínica, tanto quanto os que passam por minha análise pessoal, ressoem na experiência clínica de quem lê. Pesquisa, escrita e psicanálise, a meu ver andam sempre juntas, fazem um nó, aliás, um laço, aquele que nos mantém alimentando e acreditando nessa prática da escuta.

Por fim, só tenho a agradecer aos colegas de profissão que fizeram parte desse trabalho de luto. Lembremos que um luto não se faz sozinho, o final de uma análise não seria diferente. A solidão da clínica precisa ser acompanhada. Que essa pesquisa continue sua jornada e luta, hoje ainda mais urgente que ontem, que continuemos a pesquisar enlaçando ética, estética e política.

## Referências Bibliográficas

- Aciman, A. (2018). *Me chame pelo seu nome* 1. ed. Rio de Janeiro : Intrínseca.
- Agamben, G. (2007). *Profanações*. São Paulo: Boitempo.
- Alfandary, I. (2021). *Science et fiction chez Freud*. Paris: Ithaque.
- Andrade, C. (2016). *Lacan chinês: poesia, ideograma e caligrafia chinesa de uma psicanálise*. 2.ed. Maceió: EDUFAL.
- Audi, P. (2010). *Créer: Introduction à l'est/éthique*. Verdier Poche.
- Bailly, J. (2015/2017). *O ensaio e a anedota*. Rio de Janeiro: Zazie Edições.
- Bandeira, M. (1967). *Grande sertão: veredas*. In: *Poesia Completa e Prosa*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Aguilar.
- Barros, M. (2018). *Intervenção sobre o Nome-do-Pai*. Tradução: Giovanna Bittar. 1ª ed. - Goiânia: Ares Editora.
- Barthes, R. (1977/2013). *Aula*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix.
- \_\_\_\_\_. (1980). *La chambre claire: Note sur la photographie*. Éditions de l'Étoile. Gallimard, Le Seuil.
- \_\_\_\_\_. (2015). *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva.
- \_\_\_\_\_. (1989). *Fragmentos de um discurso amoroso*. 9ªed. Rio de Janeiro: F. Alves.
- Bataille, G. (1957/2014). *O erotismo*. Belo Horizonte, Autêntica Editora.
- Bellocchio, M. (1991). *O processo do desejo*. Original: La condanna. Produtora: Lume Filmes.[Filme].
- Benjamin, W. (1936/1980). *O narrador em Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural.
- \_\_\_\_\_. (1982/2005) *Libro de los Pasajes*. España: Ediciones Akal, S.A.
- Borges, S. (2008). *Letra a letra, o gozo da escrita em Tempo psicanalítico*. Rio de Janeiro, v.40.2.
- Broide, J. *A clínica psicanalítica na cidade*. Publicado em: [http://www.sedes.org.br/Departamentos/Psicanalise/arquivos\\_comunicacao/A%20clinica%20psicanalitica%20na%20cidade.pdf](http://www.sedes.org.br/Departamentos/Psicanalise/arquivos_comunicacao/A%20clinica%20psicanalitica%20na%20cidade.pdf)

Calvino, Í. (2015). *Mundo escrito e mundo não escrito Artigo, conferências e entrevistas*. -1ªed. - São Paulo: Companhia das Letras.

\_\_\_\_\_. (1990). *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução: Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1ª edição.

Certeau, M. (1982). *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária.

Clark, L e Oiticica, H. (1998). *Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74*. 2.ed. Rio de Janeiro: UFRJ editora.

Coixet, I. (2015). *Nadie quiere la noche*. [Vídeo]

Costa, A. (2001). *Corpo e escrita: relações entre memória e transmissão da experiência*. - Rio de Janeiro: Relume Dumará.

Couto, Mia. (2016). *Antes do nascer do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras.

Cotrim, A. ., & Cotrim, V. . (2020). *Destruidora de ilusões burguesas: uma homenagem à nossa mãe, Livia Cotrim*. Revista Cerrados, 29(52), 15–20.

Danziato, J. (2015). *Saber, verdade e gozo: da função da fala à escritura*. Em Tempo psicanal. [online]. , vol.47, n.2, pp. 208-224.

Deleuze, G. (1967/2007) *Présentation de Sacher-Masoch: Le froid et le cruel*. Les éditions de minuit.

Deleuze et Guattari (1980). *Milles Plateaux: capitalisme et schizophrénie*. Les éditions de minuit.

Didier-Weill, A. (2014). *Nota Azul: Freud, Lacan e a arte*. 2.ed. Rio de Janeiro: Contra Capa.

Didier-Weill, A. (2015). *Os nomes do pai*. Rio de Janeiro: Contra Capa.

Dor, J. (1989/2003). *Introdução à leitura de Lacan: o inconsciente estruturado como linguagem*. Porto Alegre: Artes Médicas.

Dunker, C. (2011). *Aura e constituição da clínica psicanalítica: uma arqueologia das práticas de cura, psicoterapia e tratamento*. São Paulo: Annablume.

Dunker, C.; Zanetti, C. (2017). Construção e formalização de casos clínicos. Em C. I. L. Dunker (org.). *A construção de casos clínicos em psicanálise: método clínico e formalização discursiva*. São Paulo: Annablume.

Federici, S. (2017). *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante.

- Flesler, A. (2012). *A psicanálise de crianças e o lugar dos pais*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Foer, J. (2005). *Extremely loud & incredibly close*. Penguin Books.
- Foucault, M. (1988). *História da sexualidade II, o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal.
- Freud, S. (1985/1996) *Projeto para uma psicologia científica*. Em: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira. Vol. I. Rio de Janeiro: Imago.
- \_\_\_\_\_. (1900-1901/1996). *A interpretação dos sonhos*. Em: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira. Vol.IV. Rio de Janeiro: Imago.
- \_\_\_\_\_. (1905/2017). *Sobre a Psicoterapia em Fundamentos da Clínica Psicanalítica*. 1ªed. Belo Horizonte: Autêntica Editora. -- (Obras psicológicas incompletas de Sigmund Freud).
- \_\_\_\_\_. (2011). *Luto e Melancolia*. São Paulo: Cosac Naify.
- \_\_\_\_\_. (1905/1996). *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Em: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira. Vol. VIII. Rio de Janeiro: Imago.
- \_\_\_\_\_. (1908[1907]/1996). *Escritores criativos e seus devaneios*. Em: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira. Vol. IX. Rio de Janeiro: Imago.
- \_\_\_\_\_. (1908a/1996) *Sobre as teorias sexuais das crianças*. Em: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira. Vol. IX. Rio de Janeiro: Imago.
- \_\_\_\_\_. (1908b/1996). *A novela familiar do neurótico* Em: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira. Vol. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- \_\_\_\_\_. (1912/ 2017). *Recomendações ao médico para o tratamento psicanalítico em Fundamentos da Clínica Psicanalítica*. 1ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora. -- (Obras psicológicas incompletas de Sigmund Freud).
- \_\_\_\_\_. (1915[1914]/ 1996) *Observações sobre o amor transferencial*. Em: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira. Vol. XII. Rio de Janeiro: Imago.
- \_\_\_\_\_.(1915/1996). *As pulsões e suas vicissitudes*. Em: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago.
- \_\_\_\_\_. (1916/1996). *Conferências Introdutórias sobre Psicanálise*. In S Freud, Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Vol.XVI. Rio de Janeiro: Imago.
- \_\_\_\_\_. (1919/2019) *O infamiliar*. Belo Horizonte: Autêntica Editora. -- (Obras psicológicas incompletas de Sigmund Freud).
- \_\_\_\_\_. (1920) *Além do Princípio do Prazer*, Em: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago.

\_\_\_\_\_. (1925-26/1996). *Um estudo autobiográfico*. Em: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira. Vol. IX. Rio de Janeiro: Imago.

\_\_\_\_\_. (1937a/2017). *Análise finita e infinita*. Em: Fundamentos da clínica psicanalítica. 1. Ed. - Belo Horizonte: Autêntica Editora. -- (Obras psicológicas incompletas de Sigmund Freud).

\_\_\_\_\_. (1937b/2017). *Construções em análise*. Em: Fundamentos da clínica psicanalítica. 1. Ed. - Belo Horizonte: Autêntica Editora. -- (Obras psicológicas incompletas de Sigmund Freud).

Gagnebin, J. (2014) *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. Editora 34 Ltda.

Guimarães, C. (2013). *Histórias do não ver*. Rio de Janeiro: Cobogó.

\_\_\_\_\_. (2013). *Ver é uma fábula* [Vídeo]

Hilst, H. (1992/2017). *Do desejo em Da poesia*. 1ªed. São Paulo: Companhia das Letras.

Hofstein (2020). *Um Amour de Lacan*. Éditions le Retrait.

Iaconelli, V. (2020). *Parentalidade*. Coleção Parentalidade e Psicanálise, I. 1ª.ed. Belo Horizonte: Autêntica.

Iannini, G. (2013). *Estilo e verdade em Jacques Lacan - 2.ed.*- Belo Horizonte: Autêntica Editora.

Kehl, M. (2001). *Minha vida daria um romance em Psicanálise, literatura e estéticas de subjetivação*. Organização: Giovanna Bartucci. Rio de Janeiro: Imago Ed.

\_\_\_\_\_. (2009). *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo.

Kilomba, G. (2019). *Memórias de plantação - Episódios de racismo cotidiano*. Tradução: Jess Oliveira. - 1ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

Kristeva, J. (1987). *Soleil Noir: dépression et mélancolie*. Éditions Gallimard.

Kundera, M. (1984/2008). *A insustentável leveza do ser*. 11ª ed. Companhia de Bolso (Companhia das Letras).

Lacan, Jacques. (1957). *A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud em Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. (1957-1958/1999). *O Seminário, livro 5: as formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Zahar.

\_\_\_\_\_. (1958-1959/2016). *O Seminário, livro 6: o desejo e sua interpretação*. Rio de Janeiro: Zahar.

\_\_\_\_\_. (1959-60/2008). *O Seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

\_\_\_\_\_. (1960-61/2010). *O Seminário, livro 8: a transferência*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

\_\_\_\_\_. (1961-62/2003). *O Seminário, livro 9: A identificação*. Recife: Centro de Estudos Freudianos de Recife.

\_\_\_\_\_. (1964/2008). *O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar.

\_\_\_\_\_. (1966-1967). *O Seminário, livro 14: a lógica do fantasma*. Sessão de 10 de maio de 1967. Inédito.

\_\_\_\_\_. (1968-69/2008). *O Seminário, livro 16: de um Outro ao outro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, .

\_\_\_\_\_. (1969-70/1992). *O Seminário, livro 17: o avesso da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, .

\_\_\_\_\_. (1971/2009). *O Seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante*. Rio de Janeiro: Zahar.

\_\_\_\_\_. (1972-73/2008). *O Seminário, livro 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

\_\_\_\_\_. (1973-1974/2018). *Os não-tolos erram / Os nomes do pai: seminário entre* [tradução e organização de Frederico Denez e Gustavo Capobianco Volaco]- Porto Alegre, RS: Editora Fi.

\_\_\_\_\_. (1975-1976/2007). *O Seminário, livro 23: o sinthoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

\_\_\_\_\_. (1976-77/2004). *O Seminário, livro 24: L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*. Paris, n. 21, Ecole Lacanienne de Psychanalyse.

\_\_\_\_\_. (1998). *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar

\_\_\_\_\_. (1953/ 1998) *Função e campo da fala e da linguagem em Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar.

\_\_\_\_\_. (1957/ 1998). *A psicanálise e seu ensino em Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar.

\_\_\_\_\_. (2003). *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Zahar.

Laurent, E. (1998). *Lacan, você conhece?* São Paulo: Cultura.

- Laplanche e Pontalis (2001). *Vocabulário de Psicanálise*. 4ªed. São Paulo: Martins Fontes.
- Letrux, L. (2021). *Tudo que já nadei: ressaca, quebra-mar e marolinha*. São Paulo: Planeta.
- Lispector, C. (1969/1998). *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rocco: Rio de Janeiro.
- Márai, S. (1999) *As brasas*. 12ªed. São Paulo: Companhia das letras.
- Meirelles, F. e Robbins, T. (2014). *Tim Robbins e Fernando Meirelles falam sobre o filme Elena* em Youtube. [Vídeo].
- Nassa, R. (1989/ 2009) *Lavoura Arcaica*. 3ªed. Sao Paulo: Companhia das Letras.
- Oliveira, R. (2012). *Elogio da diferença: o feminino emergente*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Pamuk, O. (2007). *A maleta do meu pai*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Paz, O. (2012). *O arco e a Lira*. São Paulo: Cosac Naify.
- Pereira, E. (2020). *O Ausente*. Belo Horizonte: Relicário.
- Petra C. (2012). *Elena*. Busca Vida Filmes. [Vídeo]
- Porge, E. (2013). *O inapanhável objeto do savoir-faire na análise* em Estud. psicanal. no.40. Belo Horizonte.
- Preciado, P. (2018). *Testo Junkie*. São Paulo: n-1 edições.
- Quinet, A. (2002). *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Quinet, A. (2018). *Psicanálise e teatro: o analista-ator*. In T. Rivera, L. A. M. Celes, & E.L. Sousa (Orgs.), *Coleção ensaios brasileiros contemporâneos: Psicanálise*. Rio de Janeiro, RJ: Funarte.
- Rivera, T. (2014). *O avesso do imaginário: Arte contemporânea*. São Paulo: Cosac Naify.
- Rivera, T. (2017). *Desejo de ensaio* em *Ensaio brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: FUNARTE.
- Rivera, T. (2020). *Psicanálise Antropofágica (identidade, gênero, arte)*. Porto Alegre: Artes & Ecos.
- Rolnik, S. (2018). *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1 edições.
- Salum, L. (2016). *Fragmentos: sobre o que se escreve de uma psicanálise*. São Paulo: Iluminuras.

Santos e Ambra (2020). *Incidências da diferença sexual no final de análise: do dual ao singular*. Tempo Psicanalítico, Rio de Janeiro, v. 52.2, p. 28-53, 2020.

Saussure, F. (1983) *Curso de Linguística Geral*. Tradução de Antônio Chelini et al. 22. ed. São Paulo: Cultrix.

Scotti, S. (2012). *A escrita de si e o objeto a em Flaubert em A escrita como experiência de passagem*. Organização: Ana Costa e Doris Rinaldi. Rio de Janeiro: Cia de Freud.

Simanke R. (2008). *A ficção como teoria: revisitando as relações de Lacan com o surrealismo*. Em Estudos lacanianos. V. 1, n. 2, Belo Horizonte, UFMG/ Scrpitum.

Vieira, M. (2018). *A escrita do silêncio (voz e letra em uma análise)*. Rio de Janeiro: Subversos.

Vila-Matas, E. (2015) *Não há lugar para a lógica em Kassel*. São Paulo: Cosac Naify.

Vivès, J.M. *A voz na clínica psicanalítica*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2012.

Willemart, P. (2009). *Os processos de criação na escritura, na arte e na psicanálise*. São Paulo: Perspectiva.

Woolf, V. (1929/2014). *Um teto todo seu*. 1.ed. São Paulo: Tordesilhas.

Yakhni, S. (2011). *Cinensaios de Varda: o documentário como escrita para além de si*. Tese orientada pelo Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira. Campinas - SP: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de artes.