

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE PSICOLOGIA

A PSICANÁLISE NOS LIMITES DA LITERATURA
UM ESTUDO SOBRE A OBRA DE RAYMOND ROUSSEL

ANA JANAINA ALVES DE SOUZA

Brasília, DF – Brasil, 2007

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE PSICOLOGIA

A PSICANÁLISE NOS LIMITES DA LITERATURA
UM ESTUDO SOBRE A OBRA DE RAYMOND ROUSSEL

ANA JANAINA ALVES DE SOUZA

Dissertação apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade de Brasília para obtenção do título de Mestre em Psicologia Clínica e Cultura.

Orientadora: Tania Rivera, Doutora

Brasília, DF – Brasil, 2007

Souza, Ana Janaina Alves de.

A psicanálise nos limites da literatura: Um estudo sobre a obra de Raymond Roussel / Ana Janaina Alves de Souza.

113 f.

Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília. Departamento de Psicologia Clínica. Brasília, 2007.

Área de concentração: Psicologia

Orientador: Tania Rivera.

1. Psicologia. 2. Psicanálise. 3. Literatura

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE PSICOLOGIA

Esta dissertação de mestrado foi aprovada pela seguinte comissão examinadora:

Presidente: Tania Rivera, Doutora

Membro: Daniela Scheinkman Chatelard, Doutora

Membro: Edson Luiz André de Sousa, Doutor

Brasília, DF – Brasil, 2007

Agradecimentos

Agradeço às minhas irmãs, Luisa e Letícia, pelo entusiasmo sempre renovado e cheio de frescor por meus projetos. Agradeço ao Tio Marcus, pelo *virtuoso* diálogo mantido desde sempre; e, com muito carinho, à Susana, pela torcida incansável, e, mais que isso, por compartilhar este amor inescapável à literatura.

À professora Tania Rivera, por ter aceitado orientar-me e por ter-me apresentado à obra de Raymond Roussel – um generoso presente pelo qual sou imensamente grata. Agradeço as preciosas sugestões e, especialmente, a sugestão certa do título deste trabalho. Gostaria de agradecer também aos colegas do grupo de orientação pela disposição em acompanhar meu trabalho e, especialmente, a Marcela Almeida e Claudia Feres por terem sustentado duas raras qualidades no difícil momento que é escrever uma dissertação ou uma tese: alegria e delicadeza.

Agradeço aos supervisores do atendimento realizado no CAEP: professor Luis Monnerat Celes e, novamente, professora Tania Rivera – este trabalho, mesmo que teórico, não poderia prescindir da aproximação com a clínica psicanalítica.

Reservo um agradecimento carinhoso ao professor Jean-Jacques Chatelard, que me ofereceu luz no labirinto dos textos rousselianos e se despedia, ao fim de todas as nossas aulas, com um vigoroso “*Courage!*”. Grande parte das proposições aqui apresentadas sobre a obra de Raymond Roussel surgiu de nossas discussões e toda as sugestões foram inestimáveis para este trabalho, especialmente as lições sobre o verso pseudo-alexandrino de *La Doublure*.

Gostaria de agradecer à Maria Luiza Gastal pela companhia neste percurso que, de outra forma, poderia ter sido muito mais solitário.

Agradeço aos amigos que se fizeram presentes neste caminho: Luiz Coimbra, Pedro Gontijo, Cristina Queiroz, Rodolfo Alencar, Bruno Araújo, Matias Monteiro. Agradeço a revisão rigorosa feita por Piero Eyben e, com muito carinho, aos colegas do Ateliê de Literatura – nossas discussões apuraram minha compreensão da literatura, das questões da linguagem e também da própria psicanálise.

Agradeço ao CNPq pelo apoio financeiro que tornou este trabalho possível.

E agradeço especialmente ao Roger, por motivos vários e incontáveis: a fé inabalável neste projeto de mestrado e nesta dissertação, a generosidade, o amor.

*A José Rodrigues de Souza
In memoriam*

RESUMO

SOUZA, A. J. A. **A psicanálise nos limites da literatura: um estudo sobre a obra de Raymond Roussel**. 2007. 114 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica e Cultura) – Instituto de Psicologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2007. Esta dissertação analisa a obra do escritor francês Raymond Roussel, tendo como ponto de partida a proposição de Michel Foucault de que a literatura seria um *locus* de transgressão, onde os limites da linguagem são postos em xeque. No livro póstumo *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1935), Raymond Roussel apresentou seu procedimento de escritura, que deu origem aos romances *Impressions d'Afrique* (1910) e *Locus Solus* (1914). O procedimento envolve o uso da sinonímia e da homofonia, a decomposição de termos e a suspensão do significado, tendo como resultado uma literatura que busca especificamente tornar as palavras “desenhos de rébus”. O método de escrita de Roussel nos dá ensejo a pensar as relações traçadas pela psicanálise entre palavra e coisa, de um lado, e linguagem, inconsciente e memória, de outro. Sua frase, “em mim, a imaginação é tudo”, se contrapõe à chamada “psicobiografia”, possibilitando uma reflexão sobre o encontro entre arte e psicanálise. Ao final deste trabalho, percebe-se que a obra de Raymond Roussel permanece enigmática tal como o umbigo do sonho resiste à interpretação. Seu procedimento de criação insiste na quebra e destruição do sentido, na impossibilidade de ligação. Confrontada com o tal texto, a psicanálise não procura um sentido fixo, que desvende a obra, mas a produção de novas palavras que venham estranhar o texto – e a própria psicanálise.

Palavras-chave: Literatura, Psicanálise, Raymond Roussel, Linguagem

ABSTRACT

SOUZA, A. J. A. **The psychoanalysis on the limits of literature: a study of Raymond Roussel's work.** 2007. 114 f. Dissertation (Master's degree in Clinic Psychology and Culture) – Institute of Psychology, University of Brasilia, Brasilia, 2007. This dissertation analyses the work of the French writer Raymond Roussel, starting from the proposal of Michel Foucault that literature is a *locus* of transgression, where the limits of language are questioned. In *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1935), published after his death, Raymond Roussel presented his writing method, which has originated his others books *Impressions d'Afrique* (1910) and *Locus Solus* (1914). This procedure involves the use of synonymy and homophony, the decomposition of terms and the suspension of meaning, creating a literature that seeks specifically to transform words in "pictures of *rébus*". Roussel's writing method invites us to think about the relations brought by psychoanalysis, first, between word and things, and second, between language, memory and the unconscious. His statement "in me imagination is all" opposes to the so called "psychobiography", which enables a reflection about the encounter of art and psychoanalysis. At the end of this study, we realized that the work of Raymond Roussel remains as enigmatic as the navel of dream resists to interpretation. His creation procedure insists in the breaking and destruction of meaning, in the impossibility of connection. Faced with such text, psychoanalysis does not seek a single meaning, which unravels the whole work, but the production of new words that questions not only the text but the psychoanalysis itself.

Key words: Literature, Psychoanalysis, Raymond Roussel, Language

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	2
CAPÍTULO 1: A Gramática Invisível de Raymond Roussel	9
1.1. Foucault: loucura, literatura, linguagem	9
1.2. A gramática invisível de Raymond Roussel	15
CAPÍTULO 2: Palavra-imagem-coisa	35
2.1. <i>Pillard/Billard</i> e o <i>Nachträglichkeit</i>	43
2.2. O endereço do sapateiro e a palavra tomada como coisa	50
CAPÍTULO 3: Fulgurações do Eu	58
3.1. E como ler Raymond Roussel?...	71
3.2. Fulgurações do Eu	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	96
ÍNDICE DE IMAGENS	103

No descomeço era o verbo.
Só depois é que veio o delírio do verbo.
O delírio do verbo estava no começo, lá onde a criança
diz: *Eu escuto a cor dos passarinhos.*
A criança não sabe que o verbo escutar não funciona
para cor, mas para o som.
Então se a criança muda a função de um verbo, ele
delira.
E pois.
Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer
nascimentos –
O verbo tem que pegar delírio.
Manoel de Barros, *O livro das ignoranças*

O moderno desdenha imaginar.
Stéphane Mallarmé

INTRODUÇÃO

Depois do filósofo e do religioso, é “A literatura [que] nos fornece o terceiro tipo de buscador da verdade: o amante” (Garcia-Roza, 1998, p. 18). O filósofo busca a verdade por estar perplexo diante do mundo e estabelece critérios, como a não-contradição, para diferenciar aquilo que é verdadeiro do que é enganoso. Diferentemente do filósofo, o religioso busca a verdade em seu próprio interior, porque acredita que o caminho para Deus é também o caminho da verdade.

Mas quem é este amante? É “o ciumento sob a pressão das mentiras do amado” (2003, p. 14), nos diz Deleuze em seu estudo sobre Proust. O amante nos mostra que a verdade é crivada de mentiras e que a mentira se ilumina interiormente pela verdade. O protagonista de *À la Recherche du Temps Perdu* desconfia de Albertine, sua amante, acha que ela o engana, procura artifícios que a façam revelar-se. Mas a verdade, aqui, não é a adequação entre discurso e realidade, mas “o efeito de encontros que se dão ao acaso” (Garcia-Roza, 1998, p. 18).

Também quem se arrisca pela literatura se envolve numa busca amorosa em que procura menos verificar a relação de conformidade entre a linguagem e o mundo – caso seja possível separar estes dois – do que ouvir os espaços vazios que se tecem entre as palavras. Trata-se de denunciar imposturas da linguagem tal como o amante ciumento quando questiona a amada em suas mentiras, em seus jogos duplos, naquilo onde sua palavra não se sustenta – a decifração do discurso de Albertine é gesto de amor e de desconfiança, é decifração erótica e tormento da linguagem.

Este amante, vigilante das trapaças da linguagem, procederá, no campo psicanalítico, a uma busca semelhante: na análise, a palavra pronunciada é

contraposta à palavra não dita, a palavra denegada é simétrica à palavra afirmativa, até chegarmos à palavra recalcada que salta, inadvertidamente, dos lábios de um analisando aflito. Que mecanismos de engano, encontro, verdade e equívoco movimentam o interior da linguagem?

O tema desta dissertação é a obra do francês Raymond Roussel, escritor escandalosamente fracassado em seu tempo, como ele mesmo qualifica no livro póstumo *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1935), o que não o impediu, entretanto, de produzir vários romances, aventurar-se no teatro e na poesia, até sua morte em 1933, numa insistência que muitos consideram francamente patológica (o escritor foi tratado por Pierre Janet durante vários anos).

Mesmo que tenha fascinado os surrealistas e ninguém menos que Marcel Duchamp comente a importância, para sua própria trajetória, de ter assistido à adaptação de *Impressions d'Afrique* para o teatro (Duchamp, 1994), a obra de Roussel teria que esperar até os anos 60 para voltar à baila das discussões acadêmico-literárias, a partir dos estudos de Michel Foucault. Trata-se de um momento na trajetória de Foucault em que o inquietavam os mecanismos de produção dos discursos, a relação entre dizeres, saberes e poderes, no que será chamado, posteriormente, de "Arqueologia do Saber". Entre as várias proposições feitas então, uma surge a nós com maior brilho, a de que a literatura é um *locus* de transgressão onde os limites mesmos da linguagem são postos em xeque, estabelecendo uma relação entre literatura e loucura, de um lado, e literatura e morte, de outro. Na literatura, algo que estava oculto, opaco no uso cotidiano da linguagem, se revela.

Também a psicanálise, em seu estudo do inconsciente, tem se havido com os limites da linguagem, com as incertezas da nomeação, com o hiato entre palavra

e coisa. Sobre isso, uma afirmação se fez constante na obra freudiana: no inconsciente, aquilo que é próprio da coisa se torna próprio da palavra. Tal proposição surge no estudo *Os Chistes e sua Relação com o Inconsciente* (Freud, 1905/1969) e em *A Psicopatologia e a Vida Cotidiana* (Freud, 1901/1976); é invertida quando Freud descreve a fala do esquizofrênico – a estranheza do sintoma da esquizofrenia se deve ao fato de haver uma “predominância do que tem a ver com as palavras sobre o que tem a ver com as coisas” (1915/1996, p. 206). Já a metáfora do bloco mágico vai aproximar linguagem e inconsciente, aliando a estes a memória, ao apresentar o aparelho psíquico como camadas especializadas, onde na terceira, uma prancha de cera equivalente ao inconsciente, traços mnêmicos são marcados, criando uma escrita que pode se revelar sob certa luz (Freud, 1925/1976). É preciso ter em vista, entretanto, que as colocações de Freud não buscam estabelecer uma teoria ou filosofia da linguagem subjacente à teoria psicanalítica. Seu interesse pela linguagem é atravessado de ponta a ponta e circunscrito por sua preocupação quanto ao uso da palavra na clínica. Lembremos que, não por acaso, a psicanálise é conhecida, desde Anna O., como *talking cure* (Breuer & Freud, 1893-1895/1974).

O procedimento de escritura de Raymond Roussel, apresentado no livro póstumo, busca revelar algo do funcionamento da linguagem, ao escolher a semelhança fonética entre palavras, em detrimento de seu significado, como origem de seus livros. A literatura rousseliana é muito específica: as imagens de *Impressions d'Afrique* e *Locus Solus*, resultado das associações do método de escrita, são quase inimagináveis; e *La Doublure*, seu romance de estréia, é um desgastante atentado contra o verso alexandrino, numa prosa poética às avessas. Desconcerto, estranheza e angústia abatem o leitor enquanto o estilo de Roussel se mantém límpido, erudito e distanciado.

Dividimos este estudo em três capítulos. O primeiro é uma apresentação das proposições de Michel Foucault sobre a linguagem, a literatura e a loucura, enquanto um fenômeno lingüístico, assim como uma apresentação de suas proposições sobre a obra de Roussel. Também neste capítulo, analisamos o procedimento de escritura apresentado em *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (Roussel, 1935).

No segundo capítulo, fazemos um estudo de *La Doublure*, obra da juventude de Roussel, em que a linguagem é utilizada de maneira a criar um texto intrigante: trata-se de um poema narrativo ou de uma prosa em versos? Qual a diferença entre estes? Analisamos ainda a proposição freudiana de que, no inconsciente, as palavras são tratadas como coisa, além de identificar, na teoria psicanalítica, uma aproximação entre linguagem, inconsciente e memória.

No terceiro capítulo, faz-se uma análise dos romances *Impressions d'Afrique* (Roussel, 1963) e *Locus Solus* (Roussel, 1963/1979), buscando caracterizar o efeito destas narrativas sobre o leitor. Utilizamos o texto de Freud, *O Estranho* (1919/1996), como baliza para um possível sentimento de estranhamento despertado por estas obras. Buscamos, neste capítulo, analisar as também proposições de Freud no texto "Escritores Criativos e Devaneios" (1908/1976), contrapondo-as à afirmação de Raymond Roussel: "chez moi l'imagination est tout"¹ (Roussel, 1935, p. 27).

Construímos nosso trabalho a partir das colocações de Michel Foucault sobre loucura e literatura, seguindo seu texto em direção à obra de Raymond Roussel até encontrarmos a psicanálise, com suas proposições sobre palavra, coisa, inconsciente, memória e linguagem. Antes de realizar uma aproximação entre as

¹ "em mim, a imaginação é tudo" (Esta e as traduções seguintes são nossas.)

proposições freudianas e a obra do escritor francês, é preciso ter em vista que as relações entre arte e psicanálise têm sido bastante profícuas, desde o marco de 1900, *A Interpretação dos Sonhos*, mas igualmente tensas. Freud afirma, em *Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen (1907/1969)* que “[os escritores criativos] estão bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento da mente, já que se nutrem de fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência” (p. 18). O teatro de Sófocles se apresenta como fiador da universalidade do complexo de Édipo (Freud, 1900/1999), o conto *O Homem da Areia* é usado para circunscrever o conceito do *Unheimliche* (Freud, 1919/1996) e o processo de criação é ponto de partida para o desenvolvimento da teoria dos três tempos da fantasia (Freud, 1908/1976). A psicanálise também ressoa no campo das artes e um dos mais expressivos movimentos artísticos do século XX, o Surrealismo, via em Freud um padrinho, mesmo que relutante, e no inconsciente uma poderosa força no processo de criação (Rivera, 2002).

Entretanto, se a arte e os artistas são vistos como “aliados muito valiosos” da psicanálise (Freud, 1907/1969, p. 18), não raro, a obra de arte é aproximada de uma formação sintomática, um substituto infantil, mera elaboração de uma fantasia pessoal de seu autor. Ou, ainda, é vista como não mais que uma ilustração de conceitos psicanalíticos, uma confirmação de suas hipóteses que avança também sobre a biografia de um artista, fazendo obra e autor deitarem-se num divã imaginário e criando o que se convencionou chamar de “psicobiografia”.

Or, que trouvons-nous dans la littérature analytique concernant le travail de l'artiste ? Les motivations de la création sont mises sur le compte d'un mécanisme de défense ou d'une formation de compromis, d'une complaisance narcissique ou d'une issue hors du narcissisme, d'une activité fétichiste ou d'une sublimation réussie, d'une conquête de l'autonomie (re)productrice contre le père ou d'une soumission au père, d'un refuge dans

le sein maternel ou d'une revanche contre la mère, etc.² (Bellemin-Noël, 1978, p. 52)

A colocação de Bellemin-Noël soa exagerada e, obviamente, não pode ser generalizada, mas pode nos servir de alerta. Não há – ou não deveria haver – por parte do psicanalista, o desejo de *explicar* ou *desvendar* um texto através de uma interpretação. Diz Lacan: “Quanto à psicanálise, estar pendurada no Édipo em nada a habilita a se orientar no texto de Sófocles” (Lacan, 1971/2003, p. 16). Um diálogo entre psicanálise e literatura deve resistir às tentações de uma psicobiografia ou de uma *aplicação* de conceitos psicanalíticos, e manter a possibilidade de que ambas se espantem de vez em quando, se afastem, como conseqüência do próprio movimento de atração que as aproxima – resposta ao campo imantado entre uma e outra. Áreas obscuras necessariamente se mantêm e a psicanálise deve resguardar os pontos nebulosos ou ambíguos de um texto, em vez de atravessá-los pela luz de algum suposto saber.

Lacan afirma que psicanálise e literatura fazem fronteira, que se esbarram e partilham um terreno comum que se tenta delimitar (1971/2003). Buscamos, com este trabalho, apontar que a leitura psicanalítica de uma obra de arte é possível e se sustenta pelo modo como a psicanálise delineia a natureza do inconsciente. No inconsciente, restos de palavras, restos de coisas – traços que, por conta de sua natureza de sobras, exigem leitura. A visada psicanalítica sobre a literatura deve ter em vista que uma interpretação, ao decifrar, não esgota, mas cifra novamente. A escrita de Roussel vem nos lembrar os limites da interpretação, os limites da linguagem e da literatura – portanto, os limites da própria psicanálise. O enigma, então, reverbera, com Roussel, sobre a psicanálise, *no lado* da psicanálise, uma vez

² “Ora, o que encontramos na literatura analítica sobre o trabalho do artista? As motivações da criação são reputadas a um mecanismo de defesa ou a uma formação de compromisso, a uma complacência narcisista ou a uma origem fora do narcisismo, a uma atividade fetichista ou a uma sublimação bem sucedida, a uma conquista

que, tratando-se de literatura, Moby Dick é lição máxima: no fim das contas, a baleia vai para onde quiser ir (Eco, 2003).

CAPÍTULO 1

A GRAMÁTICA INVISÍVEL DE RAYMOND ROUSSEL

[*Comment j'ai écrit certains de mes livres*]

1.1

Foucault: loucura, literatura, linguagem

Discorrendo sobre psicanálise e literatura, Ricardo Piglia (2004) conta que James Joyce, quando morou na Suíça, consultou Carl Jung sobre sua filha, diagnosticada anteriormente como psicótica. O escritor irlandês mostra ao ex-pupilo de Freud os escritos da filha, que ele incentivava e acreditava muito semelhantes aos seus próprios, fragmentados e poéticos. A resposta de Jung a Joyce é a seguinte: “Só que, onde o senhor nada, ela se afoga”. Que semelhança seria esta vista por Joyce entre seus livros e a escrita de sua filha? Onde este discurso da loucura – mais *pesado* que a literatura, supõe-se – afunda, enquanto Joyce se mantém à tona, bom nadador?

A proximidade entre arte e loucura não passou despercebida a Michel Foucault, que apontou ser justamente na voz de alguns escritores – nas quais ele teria reencontrado a potência nietzschiana – que a experiência da loucura se manteve viva contra o silenciamento imposto pela psiquiatria, saber-poder que, ao mesmo tempo que identificou os loucos, também construiu a loucura tal como a conhecemos hoje. Através da arte, a loucura pôde manter-se viva no imaginário ocidental, contra todos os dispositivos de exclusão a que foi submetida (o

asilamento, a marginalização social, a responsabilização pelo Estado e o silenciamento, seja através do encarceramento ou da farmacologia):

Nesse contexto, em que a experiência trágica da loucura passou a ser inserida apenas no território obscuro da desrazão, a loucura continuou a ser plasmada em prosa, verso e cores nas tradições literária e estética, amputada e desvalorizada que foi do seu poder de dizer no registro da razão. (Birman, 2001, p. 35)

A *experiência crítica* da loucura, submetida ao poder de regulação do discurso da razão, substitui a *experiência trágica* da loucura – *experiência* porque não estática, despossuída de uma essência; *trágica* porque impossível de síntese ou pacificação.

Seguindo a intuição foucaultiana, nem toda arte – e, por conseqüência, nem toda literatura – se presta à aproximação que buscamos tecer. Localizamos este estudo na passagem da episteme clássica para a episteme moderna, quando vários escritores começam a se confrontar com os aspectos tradicionalmente representacionais da literatura clássica para voltar-se a experimentações diversas na linguagem.

Como ato deste novo homem da modernidade, a literatura passa a ser um espaço de intransitividade radical, pura manifestação da linguagem, que não pretende imitar o mundo, senão afirmar – no que difere dos outros discursos – a sua existência, num eterno retorno a si própria, ou ao seu próprio engendramento como ato de escrita. (Kon, 2001, p. 99)

Falamos, então, de uma *certa* literatura, difícil de ser delineada e que parece ter-se dado conta, de forma traumática, da matéria de que é feita: a linguagem. Uma literatura que, mesmo delimitada, se torna infinita por suas dobras, capaz de recriar-se pela constante infração de suas próprias normas. “É característico da literatura ter se dado sempre (...) como tarefa, precisamente, o assassinato da literatura” (Foucault, 1964/2000, p. 143). Trata-se da eleição da transgressão de seus limites como traço primordial de uma escritura, onde os gestos transgressivos variam em sua vastidão: o espelhamento, a duplicação, o

desdobramento, o desmantelamento da linguagem, sua destruição. Como aponta

Alan Stoekl:

It has become a commonplace of criticism to argue that modernist literature is about language itself. Avant-garde textual practice in some way fundamentally disrupts quotidian usefulness and precision of language; behind the façade of utility we find another language, which is the real realm of modernity. Language becomes a universe unto itself, *an absolute realm that refers to the senselessness of its own origins*.³ (1985, p. 11, grifo nosso)

A literatura se torna, então, um espaço privilegiado onde a linguagem sobredetermina o sujeito, como um espaço impessoal que atravessa e ultrapassa uma série de oposições, entre interioridade e exterioridade, entre eu e mundo.

(...) a linguagem nem remete a um sujeito nem a um objeto: elide sujeito e objeto, substituindo o homem, criado pela filosofia, pelas ciências empíricas e pelas ciências humanas modernas, por um espaço vazio fundamental onde ela se propaga, se expande, se repetindo, se reduplicando indefinidamente. (Roberto Machado, 2000, pág. 113)

O leitor é também convidado a eleger seus gestos de transgressão. É impossível não convocarmos, aqui, este “contra-herói”, como o chama Roland Barthes:

Ficção de um indivíduo (algum Sr. Teste às avessas) que abolisse nele as barreiras, as classes, as exclusões, não por sincretismo, mas por simples remoção desse velho espectro: a contradição lógica; que misturasse todas as linguagens, ainda que fossem consideradas incompatíveis; que suportasse, mudo, todas as acusações de ilogismo, de infidelidade; que permanecesse impassível diante da ironia socrática (levar o outro ao supremo opróbrio: *contradizer-se*) e o terror legal (quantas provas penais baseadas numa psicologia da unidade!). Este homem seria a abjeção de nossa sociedade: os tribunais, a escola, o asilo, a conversação, convertê-lo-iam num estrangeiro: quem suporta sem nenhuma vergonha a contradição? Ora, este contra-herói existe: é o leitor de texto, no momento em que se entrega a seu prazer. (2002, p. 7-8, grifo do autor)

Para Michel Foucault, a literatura – ou a literatura sobre a qual ele se debruçou: *le nouveau roman*, Maurice Blanchot, Georges Bataille, Raymond Roussel,

³ “Tornou-se lugar comum da crítica afirmar que a literatura moderna tem como tema a linguagem em si mesma. A prática textual vanguardista, de certa maneira, rompe fundamentalmente com a precisão e a utilidade cotidianas da linguagem; atrás da fachada do utilitário, encontramos uma outra linguagem, que é o verdadeiro

Hölderlin, entre outros – retoma a experiência trágica da loucura, na qual a *desrazão* joga um papel ético/estético na produção artística, além de trazer o selo de uma articulação entre morte e obra. Pergunta-se o filósofo: “como é possível uma linguagem que mantenha sobre o poema e sobre a loucura um *único e mesmo* discurso?” (Foucault, 1962/2001, pág. 189, grifo do autor).

As artes não apenas defendem um modo específico de inserção da loucura no imaginário, de circulação de seus conteúdos, mas a loucura mesma se aproxima da literatura por outra via, enquanto um “fenômeno de linguagem”, tal como assinala Roberto Machado (2000, p. 27). Entre a literatura e a loucura enquanto fato lingüístico se encontra uma “experiência essencialmente negativa” (Macherey, 1999, p. XIV), que não exalta a plenitude da linguagem, mas que, ao contrário, atesta várias manifestações de vazio, ausência e vacância: em Blanchot, o coração silencioso, porém pulsante da linguagem; em Hölderlin, a desapareição dos deuses e, mais além, a desapareição de si; em Roussel, a repetição que esvazia e o rigoroso projeto de desfacelamento e ressurreição das palavras.

É preciso lembrar que a loucura nem sempre foi vista como alienação mental, passível de internamento. Anterior a esta exclusão, a loucura tinha seu lugar dentro da comunidade e do imaginário social, como um “espaço oracular de enunciação da verdade” (Birman, 2001, pág. 37). A concepção moderna de loucura é resultado de um progressivo caminho de desvalorização de seu discurso como incapaz de dizer qualquer verdade, contemporânea ao nascimento da tradição psiquiátrica e à instituição deste campo de saber. Na obra de Foucault, a loucura não é tomada em sua forma psicopatológica; trata-se, antes, da loucura em sua forma *ontológica*, por assim dizer, enquanto risco do homem racional: o duplo, o

reino da modernidade. A linguagem se torna um universo em si mesma, um reino absoluto que fala da falta de sentido de suas próprias origens.”

negativo, a “carcaça da noite” (Foucault, 1964/2002, p. 211), que espreita nas fissuras da razão e nunca deixa de ser, mesmo ao mais sadio dos mortais, uma possibilidade, um perigo, *ainda* que uma verdade. A pesquisa de Foucault vai incidir exatamente sobre a arqueologia da oposição *razão-desrazão*, de como a razão pôde triunfar e condenar a loucura ao silêncio, enterrando um momento anterior em que a linguagem da loucura e a “linguagem sem piedade da não-loucura” (Foucault, 1961a/2002, p. 152) se encontravam indiferenciadas. Este gesto de diferenciação, de estabelecimento de limites – “esses gestos esquecidos, necessariamente esquecidos logo que concluídos, pelos quais uma cultura rejeita alguma coisa que será para ela o Exterior” (idem, p. 154) – lançam a loucura no misterioso campo do Outro, o Outro da razão.

Entre razão e loucura instala-se um silêncio: o possível diálogo que as unia foi perdido nos primórdios da história, numa linguagem que não reconhecia as diferenças dentro de si mesma, maleável ainda. Para a história da razão, estes infinitos discursos, todos vãos em seu sem-sentido, em seus delírios indecifráveis, possuem alto valor, uma vez que “não pode haver na nossa cultura razão sem loucura” (idem, p. 157). É sob a recusa da loucura que se constrói a razão: é pelo atrito com esta diferença que criamos tanto o sentido quanto o não-sentido. Trata-se, então, de um gesto de diferenciação com valor organizativo: é sobre ele que repousa a possibilidade de uma História, mesmo que, sob a dialética desta história – tese, antítese, síntese –, repouse a experiência imóvel da loucura.

A linguagem, operada pela loucura, torna-se

(...) o murmúrio obstinado de uma linguagem que falaria sozinha – sem sujeito falante e sem interlocutor, comprimida sobre ela própria, atada à garganta, desmoronando antes de ter atingido qualquer formulação e retornando sem brilho ao silêncio do qual jamais se desfez. (idem, *ibidem*)

Na literatura, os *vazios* da linguagem são conduzidos à compreensão através de um movimento – sempre incompleto e sempre necessário – que faz *vibrar* de sentido estes espaços. Nas produções discursivas da loucura, estes *vazios* são opacos e desintegrados, não podem ser trazidos de volta – fala para não dizer, língua para não comunicar.

Fazemos parte de uma cultura que aproximou afirmações tão estranhas uma à outra quanto: “eu escrevo”, “eu minto” e “eu deliro”; ou “eu sou louco” e “eu sou uma besta”, “eu sou um deus”, “um signo”, “uma verdade”... (Foucault, 1964/2002, p. 218). Quaisquer que sejam as intenções proclamadas pelos autores, há algo no ato na escritura que resiste por si mesmo, que responde apenas às necessidades de *experienciar* a linguagem por parte do escritor. A loucura aprofunda algo apenas vislumbrado na literatura, de tal forma que a palavra se torna, então, destituída de valor ou, num outro extremo, uma moeda de valor excessivo, e, portanto, perigosa.

Lançado em 1963, o livro de Michel Foucault, *Raymond Roussel*, sobre o escritor francês tratado por Pierre Janet, se alinha às questões apresentados até aqui: liames entre literatura e loucura, vazios e limites da linguagem. Há, por parte de Foucault, um desejo de manter à parte esta obra que está mais próxima de “uma história de amor” (Macherey, 1999, p. VII). Devemos lembrar que, para Foucault, a literatura é aparentada da morte, encena a morte, joga com ela num labirinto – às vezes, indo ao seu encontro; às vezes, fingindo fugir-lhe. Não é à toa, então, que Roussel, com sua obra propositalmente póstuma, em que a morte derrama-se sobre as páginas como condição mesma de leitura, seja o escritor a quem Foucault escolhe, com carinho, dedicar um livro inteiro.

1.2

A gramática invisível de Raymond Roussel

Raymond Roussel nasceu em 20 de janeiro de 1877, em Paris, no seio de uma abastada família francesa, do mesmo reduto que os Proust e os Leiris. Sua mãe, burguesa rica, orgulhosa de receber artistas em seu salão, estimulava a vida cultural de seus filhos e inscreveu Roussel, então com 13 anos, no Conservatório, mesmo que o adolescente não fosse especialmente dotado para a música. É apenas aos dezessete anos que os professores passam a ver nele não mais um aluno medíocre, mas um estudante aplicado e até mesmo promissor. Entretanto, a esta altura, o futuro escritor já havia tomado uma decisão: a dificuldade em musicar seus poemas fez com que desistisse da música e se decidisse definitivamente pela escrita.⁴

As circunstâncias da criação de sua primeira obra, *La Doublure*, são, no mínimo, bastante inusitadas. Roussel começou a escrever este livro aos 19 anos e, convencido previamente da grandiosidade de sua obra, trabalhou sem descanso para que seu livro estivesse pronto antes de seu vigésimo aniversário. Durante este período, foi tomado por “une sensation de gloire universelle d’une intensité extraordinaire”⁵ (Roussel, 1935, p. 26). Ao ser lançado, o livro não alcançou o sucesso esperado e seu autor sofreu uma grave crise nervosa:

Quand la Doublure parut, le 10 juin 1897, son insuccès me causa un choc d’une violence terrible. J’eus l’impression d’être précipité jusqu’à terre du haut d’un prodigieux sommet de gloire. La secousse alla jusqu’à provoquer chez moi une sorte de maladie de peau qui se traduisit par une rougeur de

⁴ Os dados biográficos apresentados neste trabalho foram retirados, essencialmente, do livro de François Caradec: *Raymond Roussel*, Paris: Ed. Fayard, 1997. A não ser em casos específicos, a referência será omitida a fim de não tornar o texto cansativo.

⁵ “uma sensação de glória universal de uma intensidade extraordinária”

tout le corps et ma mère me fit examiner par notre médecin, croyant que j'avais la rougeole. De ce choc résulta surtout une effroyable maladie nerveuse dont je souffris pendant bien longtemps. ⁶ (idem, p. 29)

Alguns anos depois, Roussel foi tratado pelo psiquiatra Pierre Janet que, em seu livro, *De l'Angoisse à l'Extase*, de 1928, apresentou descrições de seu paciente sob o pseudônimo de Martial, por conta do personagem principal de *Locus Solus*, Martial Canterel ⁷. Causa espanto a Pierre Janet a convicção de Roussel sobre o altíssimo valor literário de suas obras, uma vez que seus livros não são lidos, não alcançam sucesso e são considerados mesmo insignificantes (Janet, 1928, *apud* Roussel, 1935). Anima Martial o sentimento da glória, da predestinação, do prodígio, a certeza que raios luminosos saem de sua pena e podem iluminar o mundo:

J'arriverai à des sommets immenses et je suis né pour une gloire fulgurante. Cela peut être long mais j'aurai une gloire plus grande que celle de Victor Hugo ou de Napoléon. (...) Il y a en moi une gloire immense en puissance comme dans un obus formidable qui n'a pas encore éclaté... Cette gloire portera sur tous les ouvrages sans exception, elle rejaillira sur tous les actes de ma vie (...). Aucun auteur n'a été et ne peut être supérieur à moi (...) Que voulez-vous, il y a des prédestinés! (...) Oui, j'ai senti une fois que j'avais l'étoile au front et je ne l'oublierai jamais. ⁸ (Janet, 1928, *apud* Roussel, 1935, p. 128)

E, mais adiante:

On sent à quelque chose de particulier que l'on a fait un chef-d'œuvre, que l'on est un prodige (...) Cette gloire était un fait, une constatation, une sensation, j'avais la gloire... (...) Mais j'avais beau prendre des précautions, des rais de lumières s'échappaient de moi et traversaient les murs, je portais le soleil em moi et je ne pouvais pas empêcher cette formidable fulguration

⁶ “Quando *La Doublure* foi lançado, em 10 de junho de 1897, seu insucesso me causou um choque de uma violência terrível. Tive a impressão de ser lançado à terra do alto de um prodigioso ápice de glória. Este abalo chegou a provocar em mim uma espécie de doença de pele que se caracterizou por uma vermelhidão no corpo inteiro e minha mãe me fez ser examinado por nosso médico, acreditando tratar-se de sarampo. Este choque teve como consequência principal uma assustadora doença nervosa da qual sofri durante muito tempo.”

⁷ Agradecemos a Piero Eyben a observação que Martial pode ser também uma referência ao poeta romano que trabalhava com epigramas, Marcial.

⁸ “Eu cheguei a grandes cumes e nasci para uma glória fulgurante. Talvez isso tome tempo, mas terei uma glória maior que a de Victor Hugo ou Napoleão. (...) Há, em mim, uma imensa glória em potência como num formidável obus que ainda não explodiu... Esta glória estará em todas as minhas obras sem exceção, ela jorrará sobre todos os atos de minha vida (...). Nenhum escritor foi ou pode ser superior à mim (...) O que se pode fazer, há aqueles que são predestinados! (...) Sim, uma vez senti a estrela na frente e não o esquecerei jamais.”

de moi-même. (...) J'ai plus vécu à ce moment-là que dans toute mon existence.⁹ (idem, p. 129-130)

Rastros desta vivência de êxtase perdurarão e Martial, como ele próprio admite, buscará reviver em suas outras obras esta sensação de “soleil moral”¹⁰ (idem, p. 130) que lhe acompanhou durante a composição de *La Doublure*. É ao perceber que seu livro não foi saudado como um estrondoso sucesso que Martial passou a apresentar sinais de uma “véritable crise de dépression mélancolique avec une forme bizarre de délire de persécution, prenant la forme de l’obsession et l’idée délirante du dénigrement universel des hommes les uns par les autres”¹¹, segundo diagnóstico de Janet (idem, ibidem). Maior que Martial, apenas Julio Verne, a quem Roussel dedicava uma admiração desmesurada: “Il [Julio Verne] s’est élevé aux plus hautes cimes que puisse atteindre le verbe humain”¹² (Roussel, 1935, p. 26).

O fracasso de *La Doublure* – romance em versos dodecassílabos – tem contraponto no sucesso absoluto de *Cyrano de Bergerac*, de Edmond Rostand, futuro entusiasta da obra de Roussel. Diz Michel Leiris: “L’échec de *La Doublure* marque la fin de la sérénité de Roussel”¹³ (apud Caradec, 1997, p. 51). E o começo de sua vida como escritor.

As obras seguintes, *Impressions d’Afrique*, *Locus Solus*, *Étoile au Front*, *Poussière de Soleils*, *Chiquenaude*, *Nanon* não alcançam melhor resultado. *Impressions d’Afrique* e *Locus Solus* foram adaptados para o teatro em 1911 e 1922, respectivamente – o que resultou não apenas num segundo fracasso, mas num verdadeiro escândalo, com direito à troca de ameaças entre partidários e

⁹ “Sente-se, graças a algo particular, que se realizou uma obra-prima, que se é um prodígio (...) Esta glória era um fato, uma constatação, uma sensação, eu tinha a glória... Mesmo tendo tomado precauções, raios de luz escapavam de mim e atravessavam as paredes, eu carregava o sol em mim e não podia impedir esta formidável fulguração de mim mesmo. (...) Vivi mais naquele momento do que em toda a minha existência.”

¹⁰ “sol moral”

¹¹ “verdadeira crise de depressão melancólica acrescida de uma estranha forma de delírio de perseguição, tomando a forma de obsessão e da idéia delirante do denigrescimento universal dos homens uns pelos outros”

¹² “Ele [Júlio Verne] alçou-se aos mais altos cumes que possa alcançar o verbo humano.”

adversários do autor e à presença da polícia para conter o tumulto em algumas das apresentações.

La Doublure é composta numa “fièvre de travail”¹⁴ (Roussel, 1935, p. 28) e os anos seguintes são, segundo Roussel, dedicados à uma insatisfatória prospecção: “Cette prospection n’allait pas sans me causer des tourments et il m’est arrivé de me rouler par terre dans crises de rage, en sentant que je ne pouvais parvenir à me donner les sensations d’art auxquelles j’aspirais.”¹⁵ (idem, p. 29)

É apenas aos trinta anos que Roussel afirma ter enfim encontrado seu caminho através da combinação e quebra de palavras, método sobre o qual falaremos mais adiante. Em 1931, ele envia a seu editor algumas páginas de um livro que irá se chamar *Comment j’ai écrit certains de mes livres* – “Como escrevi alguns de meus livros” –, com instruções expressas para a publicação póstuma. Nesta época, Raymond Roussel já havia dissipado a maior parte da fortuna herdada após a morte de seu pai, financiando a encenação de suas peças ou sustentando antigos empregados, e estava instalado, junto a Charlotte Duffrene, sua pretensa noiva há 23 anos, num hotel em Palermo. É encontrado morto em seu quarto, por overdose de barbitúricos, no dia 14 de julho 1933, dois dias antes de partir para uma segunda estadia numa clínica de desintoxicação.

O livro póstumo é dividido em quatro partes. Na primeira, Roussel descreve e exemplifica seu procedimento de escritura, exprime sua fervorosa admiração por Julio Verne e apresenta alguns fatos de sua vida: as circunstâncias da produção de *La Doublure*, a recepção de suas peças pelo público e pelos críticos, os títulos de nobreza que ele apresenta como pertencentes à sua família, mas que são, na

¹³ “O fracasso de *La Doublure* marca o fim da serenidade de Roussel.”

¹⁴ “febre de trabalho”

¹⁵ “Esta prospecção não deixava de me causar tormentos e me aconteceu de rolar no chão em crises de raiva, sentindo que não conseguia alcançar as sensações de arte às quais eu aspirava.”

verdade, da família de seu cunhado (sua irmã era Duquesa d'Elchingen). A segunda parte, sob o judicioso título de “Citations Documentaires”¹⁶, traz contos, poemas, o trecho da obra de Pierre Janet, *De l'Angoisse à l'Extase*, em que Roussel é apresentado como o paciente Martial, alguns artigos sobre xadrez. A terceira parte apresenta os “Textes de Grande Jeunesse ou Textes-Genèse”¹⁷, onde os contos que deram origem a alguns de seus romances – os “alguns de meus livros” do título – são apresentados. Na quarta parte, “Documents pour Servir de Canevas”, textos incompletos são ordenados do primeiro ao sexto, conforme o desejo de seu autor:

Si je meurs avant d'avoir terminé cet ouvrage et que quelqu'un veuille le publier même incomplet, je désire que l'on supprime le début et que l'on commence à Premier Document, ci-après, et que l'on remplace les initiales par des noms en complétant les blancs et en mettant pour titre général : Documents pour servir de Canevas.¹⁸ (idem, p. 264)

É na primeira parte do livro de Roussel que seu procedimento de escritura é descrito. Um único exemplo, utilizado na gênese de *Impressions d'Afrique*, pode nos servir. Na execução deste procedimento, Roussel busca duas palavras foneticamente semelhantes, com apenas uma letra diferente entre elas – neste caso, *billard* (bilhar, o jogo de sinuca) e *pillard* (pilhante, no sentido de ladrão, aquele que pilha alguma coisa) são as escolhidas. Tais palavras são inseridas numa mesma frase:

Les lettres du blanc sur les bandes du vieux **billard**

e

Les lettres du blanc sur les bandes du vieux **pillard**

¹⁶ “Citações documentais”

¹⁷ “Textos de Grande Juventude ou Textos-Gênese”

¹⁸ “Caso eu morra antes de ter terminado esta obra e alguém queira publicá-la mesmo incompleta, desejo que se suprima o início e que se comece por *Primeiro Documento*, este seguinte, e que se substitua as iniciais por nomes, completando os espaços em branco, e colocando, como título geral: *Documentos para Servir de Planos*” (O termo *canevas* indica o plano de um bordado ou uma talagarça – tela onde se borda.)

Entretanto, as palavras repetidas em cada uma das frases são tomadas em significados distintos, criando conjuntos que – diferentes apenas em uma letra ou fonema – têm sentidos absolutamente diversos. Temos, assim, numa tradução possível:

As letras de giz nas bandas do velho bilhar

e

As cartas do branco sobre os bandos do velho pilhante

Ou seja, a mudança de uma única letra, ao fim de uma frase, tem sobre a mesma um efeito retroativo que desloca seu significado, impondo uma releitura e enfatizando a relação entre tempo e sentido – o significado de uma palavra depende também daquilo que é dito ‘depois’. Assim, Roussel cria uma história que começa com o primeiro conjunto e termina com o segundo. Num momento inicial de seu procedimento, a primeira frase iniciava textualmente o trabalho, enquanto a última terminava a narrativa, tal como exposto nos “Textos-Gênese”. Posteriormente, as frases são utilizadas apenas como direcionamentos da história, linhas de enredo, não surgindo diretamente nos livros.

Assim, a primeira frase a que Roussel chegou através de seu processo lhe forneceu a idéia de um jogo de adivinhações em que a resposta é escrita, a giz, na mesa de um bilhar, enquanto a segunda lhe apresenta a situação de um europeu aprisionado por um selvagem rei africano e que escreve cartas onde conta suas aventuras.

O procedimento é levado adiante em outras associações. *Queue de billard* – taco do bilhar – lhe forneceu a cauda do manto (*robe à traîne*) de Talou VII, o rei pilhante (*le pillard*). Tanto o taco como o vestido podem trazer gravados um monograma, um selo, a marca de seu dono (*le chiffre*). À *bandes*, Roussel pensou

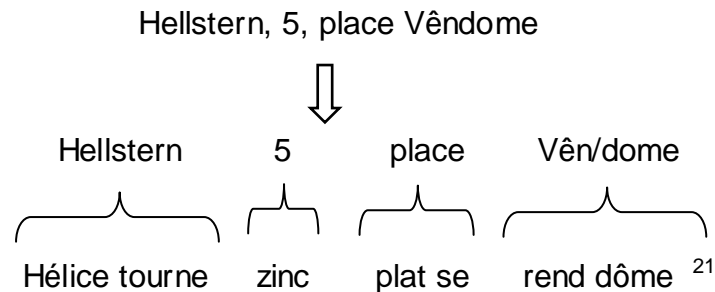
em tecidos que tivessem quer ser cerzidos (*reprise*: cerzidura); *reprise*, significando concerto musical, trouxe a Roussel o Jeroukka, epopéia cantada pelas hordas de Talou, que consistiam na repetição – *reprise* – de um curto motivo. Pensando em *blanc*, Roussel chegou à *colle* – a cola branca usada para fixar o papel. A mesma palavra, *colle*, é uma gíria para castigo escolar e lhe forneceu as três horas de castigo infligidas ao branco (*blanc*) Carmichaël, por ter errado um trecho da Jerouka em seu canto.

Este procedimento – que chamaremos **Procedimento 1** – não é o único empregado por Roussel. Em seu livro, ele apresenta um outro método de escrita, também empregado na criação de seus livros, chamado por ele de “procedimento evoluído”: “Le procédé evolua et je fus conduit à prendre une phrase quelconque, dont je tirais des images en disloquant, un peu comme s’il se fût agi *d’en extraire des dessins de rébus*.”¹⁹ (Roussel, 1935, p. 20, grifos nossos)

Neste procedimento evoluído – **Procedimento 2** –, algumas frases parecem ser tomadas enquanto um desafio: como ignorar sentidos já cristalizados – como *J’ai du bon tabac dans ma tabatière*, trecho de uma conhecida música infantil francesa – e dissolvê-lo em outra coisa? Assim, *Au Clair de la lune mon ami Pierrot* se torna *Eau glaire (cascade d’une couleur de glaire* – explicação do próprio Roussel) *de là l’anémone à midi negro* (Roussel, 1935, p. 20). Deste processo de desarticulação, de esfacelamento das palavras, nada restará que não isso: desenhos de rébus, rébus apenas, sem solução.

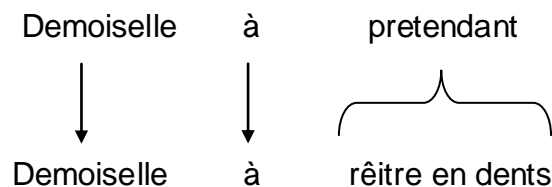
¹⁹ “O procedimento evoluiu e fui conduzido a tomar uma frase qualquer, da qual extraía imagens ao desarticulá-la, um pouco como se tratasse *de extrair disso desenhos de rébus*.”

O método de Roussel é “parent de la rime”, “essentiellement un procédé poétique”²⁰ (idem, p. 23). Sob ele, nada que se conserva e até o endereço do sapateiro se converte em outra coisa através da semelhança sonora:



Por semelhança fonética, *Hellstern* deriva em *Hélice tourne* (hélice gira) e *cinq* (cinco) em *zinc* (zinco); *place* (praça) se torna *plat se* (chato ou liso, se) e *Vêndome* (nome da praça) se torna *rend dôme* (torna²² cúpula).

Vejamos um outro exemplo:



Este segundo exemplo combina o trabalho sobre a ambigüidade do termo *demoiselle* com a decomposição de *pretendant* em um conjunto de palavras – *rêître en dents* – bastante próximo foneticamente. *Demoiselle* é tomado na primeira frase no sentido de *jeune fille*, ou seja, de donzela que possui um pretendente (*pretendant*) e, na segunda frase, no sentido de *hie*. *Hie* é um instrumento antigamente utilizado para a pavimentação de ruas ou aterramentos, num funcionamento próximo ao de um bate-estacas. *Demoiselle* é também o nome com

²⁰ “parente da rima”, “procedimento essencialmente poético”

²¹ A frase original é seguinte: “Hélice tourne zinc plat se rend (devient) dome”; retiramos o termo entre parênteses a fim de que a semelhança fonética ficasse mais evidente.

²² *Rendre* é um verbo notadamente polissêmico, podendo ser tomado como: entregar, restituir, fornecer, produzir, realizar, entre outros. O traduzimos como “tornar” ou “tornar-se” por conta da indicação do próprio Roussel.

que Santos Dumont batizou um de seus primeiros modelos de aeroplano, além de um sinônimo para libélula (figura 1).

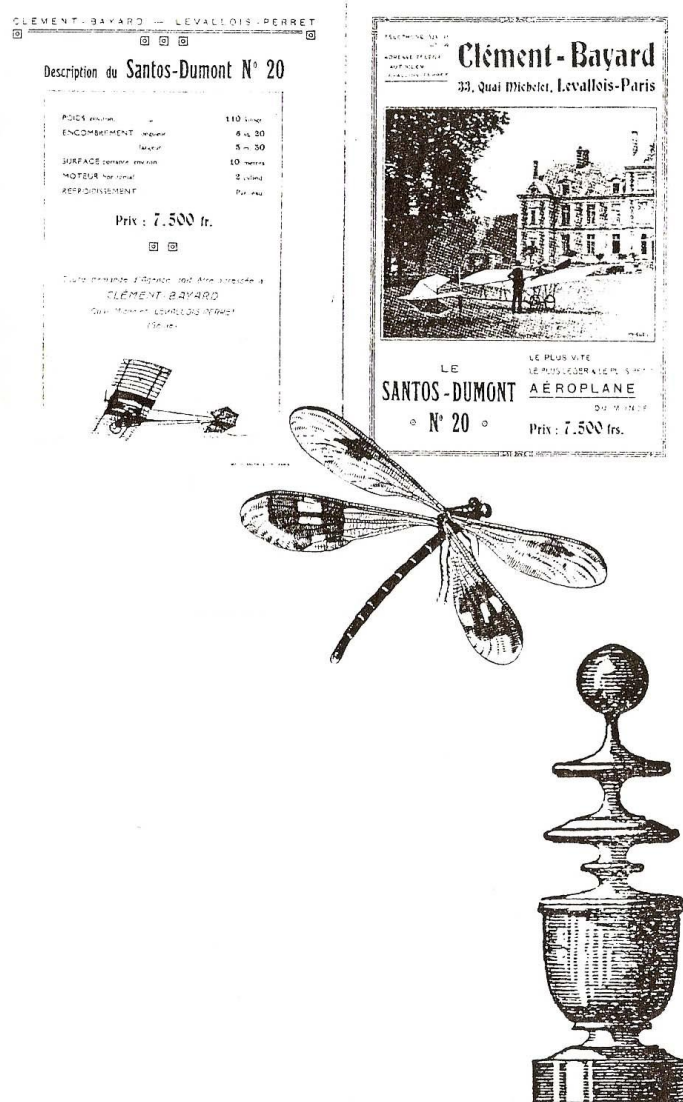


Figura 1

Gravura de Lebégue, para o *Gaulois de Dimanche*, de 2-3 de outubro de 1909, *apud* Kerbellec, 1988, p. 84.

Reître é um termo surgido da Guerra dos Trinta Anos, designação militar de um soldado germânico mercenário a serviço da França. O termo é utilizado para designar alguém cruel e perverso, que se compraz com o derramamento de sangue. *Dents* nos leva a dentes. Não há sentido possível no conjunto que Roussel obtém ao

decompor “pretendente a uma donzela” em “*Hie* (ou bate-estaca) do mercenário em dentes”.

Como extrair, daqui, uma imagem? Que utilidade pode ter esta decomposição para a criação de uma obra? Até onde se pode seguir o procedimento? Pareceria tratar-se de uma exploração sem objetivo da linguagem, onde o significado de cada palavra é laboriosamente arruinado, não fosse o rigor com que Roussel trabalha tais frases para fazê-las construir uma imagem, para extrair deste novo conjunto algo que faça às vezes de sentido.

O procedimento rousseliano não é apenas inventivo, mas também rigoroso. Não se apóia na sorte, no encontro fortuito ou na escrita automática, como gostariam os surrealistas; é fruto de seu trabalho obsessivo e, não raro, Roussel encontra impasses em suas operações fonéticas, expressões, tal como *demoiselle à reître en dents*, que parecem impossíveis de serem aproveitadas, as “équations de faits”²³, segundo a denominação de Robert de Montesquiou (*apud* Roussel, 1935, p. 23). Estes novos conjuntos, como “*hie* do mercenário em dentes”, parecem, de certa forma, *refratáveis* ao sentido, como se as palavras ultrapassassem seus próprios limites e possibilidades. Refratáveis, pelo menos, a um sentido imediato, mas capazes de, através de quebras e reconstruções, ampliar o campo discursivo, abrindo inesperadas portas dentro da linguagem.

Mesmo que “resolvidos logicamente”, “equacionados”, o não-sentido da frase desdobrada continua insistindo sobre as imagens às quais Roussel chega, criando um sentimento de desconforto no leitor que tenta compor sua leitura. Eis a imagem derivada da decomposição de *Demoiselle à pretendent* e do desdobramento de *Demoiselle à reître en dents*:

²³ “equações de fatos”

Nous fîmes quelques pas vers un point où se dressait une sorte d'instrument de pavage, rappelant par sa structure les demoiselles – ou hie – qu'on emploie au nivellement des chaussées.

Légère d'apparence, bien qu'entièrement métallique, la demoiselle était suspendue à un petit aérostat jaune clair, qui, par sa partie inférieure, évasée circulairement, faisait songer à la silhouette d'une montgolfière.

En bas, le sol était garni de la plus étrange façon.

Sur une étendue assez vaste, des dents humaines s'espaçaient de tous côtés, offrant une grande variété de formes et de couleurs. Certaines, d'une blancheur éclatante, contrastaient avec des incisives de fumeurs fournissant la gamme intégrale des bruns et des marrons. Tous les jaunes figuraient dans le stock bizarre, depuis les plus vaporeux tons paille jusqu'aux pires nuances fauves. Des dents bleues, soit tendres, soit foncées, apportaient leur contingent dans cette riche polychromie, complétée par une foule de dents noires et par les rouges pâles ou criards de maintes racines sanguinolentes.

Les contours et les proportions différaient à l'infini – molaires immenses et canines monstrueuses voisinant avec des dents de lait presque imperceptibles. Nombre de reflets métalliques s'épanouissaient çà et là, provenant de plombages ou d'aurifications.

A la place occupée actuellement par la hie, les dents, étroitement groupées, engendraient, par la seule alternance de leurs teintes, un véritable tableau inachevé. L'ensemble évoquait un reître sommeillant dans une crypte sombre, vautré mollement au bord d'un étang souterrain. Une fumée ténue, enfantée par le cerveau du dormeur, montrait, en manière de rêve, onze jeunes gens se courbant à demi sous l'empire d'une frayeur inspirée par certaine boule aérienne presque diaphane, qui, semblant servir de but à l'essor dominateur d'une blanche colombe, marquait sur le sol une ombre légère enveloppant un oiseau mort. Un vieux livre fermé gisait à côté du reître, qu'illuminait faiblement une torche plantée droite dans le sol de la crypte. (Roussel, 1963/1979, p. 28-9)

Numa tradução livre, teríamos algo como:

Caminhamos alguns passos em direção a um ponto onde se erguia uma espécie de instrumento de pavimentação, lembrando, por sua estrutura as demoiselles – ou hies – normalmente utilizadas no nivelamento de calçadas.

Leve na aparência, mesmo que inteiramente metálica, a demoiselle era suspensa por um pequeno aeróstato amarelo claro, que, em sua parte inferior, alargada circularmente, fazia lembrar a silhueta de um montgolfière.²⁴

Abaixo, o chão era preenchido da mais estranha forma.

²⁴ *Montgolfière* é um balão à gás, não digerível, criado pelos irmãos Montgolfière, no final do século XVIII.

Sobre uma suficientemente vasta extensão do solo, dentes humanos se espaçavam por todos os lados oferecendo uma enorme variedade de formas e de cores. Alguns, de um branco ofuscante, contrastavam com incisivos dos fumantes, que formavam uma gama integral de castanhos e marrons. Todos os amarelos figuravam no bizarro estoque, desde os mais vaporosos tons de palha às piores matizes fúlvidas. Dentes azuis, em nuances suaves ou escuras, participavam desta rica policromia, completada por vários dentes negros e pelos vermelhos pálidos ou gritantes de numerosas raízes sanguinolentas.

Os contornos e as proporções diferiam ao infinito – molares imensos e caninos monstruosos se avizinhavam a dentes de leite quase imperceptíveis. Reflexos metálicos brotavam aqui e ali, provenientes do chumbo ou do ouro das obturações.

No local atualmente ocupado pela hie, os dentes, agrupados estreitamente uns aos outros, engendravam, apenas pela alternância entre seus tons, um verdadeiro quadro ainda inacabado. O conjunto evocava um cruel mercenário dormitando numa sombria cripta, atascado frouxamente na borda de um riacho subterrâneo. Uma tênue fumaça, nascida no cérebro do adormecido, mostrava, como em sonho, onze jovens que se curvavam ao meio sob o domínio de um terror inspirado por certa bola aérea quase diáfana que, parecendo servir de alvo ao arrojador de uma pomba branca, marcava no solo uma leve sombra envolvendo um pássaro morto. Um velho livro fechado jazia ao lado do mercenário, iluminado fracamente por uma tocha plantada à direita no chão da cripta.

“Seule un fine mosaïque lui semblait apte à provoquer un difficile et fréquent va-et-vient de l'appareil”²⁵ (idem, p. 36) – e também apenas um fino mosaico é apto a unir, conforme determinado pelo procedimento, a hie, o soldado mercenário alemão e os dentes. A imaginação do leitor de *Locus Solus* se exaure buscando imaginar este bate-estaca voador lançando ao solo dentes que, dispostos em certa ordem, criam, através apenas da alternância entre suas cores, as infinitas imagens do sonho de um mercenário alemão que dorme. A descrição desta maravilhosa e assustadora máquina, que tem como complemento “un curieux système permettant d’extraire les dents sans aucune souffrance”²⁶ (idem, ibidem), continua por várias e várias páginas, cada uma delas acrescentando novas e inusitadas características mecânicas ao invento. O objetivo de seu criador, Martial

²⁵ “Apenas um fino mosaico lhe parecia apto a provocar o difícil e frequente vai-e-vem do aparelho”

²⁶ “um curioso sistema que permite extrair os dentes sem sofrimento algum”

Canterel, é chegar a “un appareil capable de créer une œuvre esthétique due aux seuls efforts combinés du soleil et du vent”²⁷ (idem, ibidem). Ou seja, uma máquina que, sutilmente estimulada pelos raios solares e pelas mudanças no vento, cria sozinha seu produto. Ora, é impossível não lembrar-se aqui do próprio procedimento de escritura de Roussel: uma rigorosa submissão às regras de associação fonética será suficiente para criar uma obra. Sugere Patrick Besnier que, apresentando seu procedimento aos leitores, Roussel gostaria de provar que não era o “doente” que todos o acreditavam ser, “Mais la révélation complète n’est-elle pas l’aveu d’un ordre plus fou que l’apparent désordre?”²⁸ (Besnier, 1988, p. 11)

O segundo procedimento é, de fato, um “procedimento evoluído”. Num primeiro momento, entre *billard* e *pillard*, trabalha-se sobre a ambigüidade das palavras, a multiplicidade de significados e suas conseqüências. O sentido é claramente posto em risco, em xeque, mas é recuperado através do jogo entre os termos das frases. Neste segundo procedimento, parte-se de uma primeira frase, que pode variar entre um verso popular até um conjunto aleatório – o que seria mais aleatório que um endereço? – para se chegar a um outro conjunto de termos ainda mais arbitrário. As palavras não são mais respeitadas em sua unidade, mas *quebradas* em unidades cada vez menores que, recompostas, aportam em outras palavras.

Se é possível encaminhar este novo conjunto à recuperação de um sentido, através do desdobramento da frase-objetivo em imagens fantásticas, estas mesmas imagens conservam a marca do sem-sentido de sua origem. Diz Blanchot:

L’image, d’après l’analyse commune, est après l’objet : elle en est la suite; nous voyons, puis nous imaginons. Après l’objet vient l’image. « Après » semble indiquer un rapport de subordination. (...) Mais peut-être l’analyse

²⁷ “um aparelho capaz de criar uma obra estética graças apenas aos esforços combinados do sol e do vento”

²⁸ “Entretanto, a revelação completa não é a confissão de uma ordem mais louca que a aparente desordem?”

commune se trompe-t-elle. Peut-être, avant d'aller plus loin, faut-il demander : mais qu'est-ce que l'image ? ²⁹ (Blanchot, 1955a, p. 15)

Roussel não cria uma imagem a partir de um objeto, mas parece criar uma estranha classe de imagens *sem* objeto. Privilegiando as relações de homofonia e a ambigüidade das palavras, ele abandona a prerrogativa do sentido na construção de suas histórias, que passam a ser originadas das frases resultantes do procedimento. A homofonia, tal como a sinonímia, responde maciçamente por equívocos na linguagem. Poderíamos pensar num tecido com regiões esgarçadas que podem mais facilmente se romper. Para Foucault, o procedimento de Roussel apenas possibilita à linguagem que se desdobre segundo *suas próprias regras* e as formas de sua fonética:

O encantamento não está ligado a um segredo depositado nas dobras da linguagem por uma mão exterior: ele nasce das formas próprias a essa linguagem quando ela se desdobra a partir dela mesma segundo o jogo de suas possíveis nervuras. (Foucault, 1962/2001, p. 7)

A leitura de Foucault vai na contramão da leitura realizada pelos surrealistas, que tomaram Roussel como uma espécie de padrinho de seu movimento e viam em *Comment j'ai écrit certains de mes livres* uma obra reveladora dos segredos de uma escrita misteriosa. É risco na literatura de Roussel que, acreditando se possuir a chave (a revelação do procedimento de escrita), tomar a obra inteira como uma grande fechadura (Besnier, 1988).

Quatro romances foram gerados a partir deste processo fonético: *Impressions d'Afrique*, *l'Étoile au Front*, *Locus Solus* e *Poussière de Soleils*. Em relação a suas outras obras, diz Roussel: "Il va sans dire que mes autres livres : la *Doublure*, *La Vue* et *Nouvelles Impressions d'Afrique* sont absolument étrangers au

²⁹ "A imagem, seguindo a análise comum, vem após o objeto; ela é sua continuação; nós vimos e, depois, imaginamos. Após o objeto vem a imagem. 'Após' parece apontar para uma relação de subordinação. Mas, talvez, a análise comum se engane. Talvez, antes de ir mais longe, é preciso se perguntar: mas o que é a imagem?"

procédé”³⁰ (Roussel, 1935, p. 25). Entretanto, se não é mesmo preciso dizer que estes outros livros não foram compostos através do procedimento fonético, isso não quer dizer que estejam livres de questionamento. O enigma do procedimento rousseliano se espalha, suas dúvidas são contagiosas, despertando inquietantes questões: não haverá, então, outro procedimento, sob estas obras? Que outro procedimento será este? É possível adivinhá-lo? Lendo *Comment j’ai écrit certains de mes livres* (1935), percebe-se que o método apresentado não explica, que a descrição do processo apenas amplia, como num efeito de espelhos dobrados, um enigma. Como bem aponta Macherey (1999, p. XXI): “O segredo do segredo seria, portanto que não existe absolutamente segredo, ou melhor, que o segredo, cujo caráter irrisório impressiona muito, logo que revelado, não oculta nada.”

Raymond Roussel desenvolve, em sua literatura, um jogo entre dito e já dito. Trata-se, não de uma repetição que retoma ou enfatiza, mas de uma repetição que cria diferença, que põe a linguagem em questão, uma vez que dizer o mesmo se torna, enfim, dizer algo muito diverso. O procedimento de Roussel acaba por apontar que o uso das palavras é tão impreciso que repetir produz diferenças, diferenças tão grandes que é possível criar, atravessar uma história completa entre duas frases que, de tão semelhantes, se tornaram estranhas uma à outra. A duplicação – central em seu método – não cria linguagens de superfície e linguagens subterrâneas, mas emparelha efeitos de linguagem, coloca suas possibilidades lado a lado, apontando para uma multiplicação infinita. A repetição “impede o retorno das coisas de coincidir com o retorno da linguagem” (Foucault, 1963/1999, p. 18). À identidade das coisas sobrepõe-se à ambigüidade das palavras:

³⁰ “É óbvio que meus outros livros: *La Doublure*, *La Vue* e *Nouvelles Impressions d’Afrique* são absolutamente estranhos ao procedimento.” Entretanto, se são estranhos ao procedimento, mesmo nestes textos Roussel já se utilizava do equívocos da linguagem como matéria prima. Vide *La Doublure*.

(...) destruir a identidade das coisas com a ambigüidade das palavras, desfazendo a ligação entre as palavras e as coisas, o signo e o sentido, o significante e o significado, isso se dá por conta de uma repetição que mostra a falha, a falta da linguagem. (Machado, 2000, pág. 81)

O incontornável dilema da enunciação – que a palavra, por mais que busque presentificar a coisa, *não é a coisa* – é ignorado por Roussel, que desobriga a literatura da representação de uma suposta realidade, e que prefere, a este compromisso, inserir em seus livros vermes cantores que operam um delgado mecanismo musical embutido numa carta de tarô, estátuas feitas com barbatanas de baleia que deslizam sobre trilhos de pulmão de bezerro, um adolescente de sangue esverdeado capaz de entrar voluntariamente num coma, aparelhos tão maravilhosos quanto a hie voadora ou as melodiosas máquinas de tortura criadas em honra do rei Talou VII, corpos que se tornam instrumentos musicais (uma tibia arrancada se torna uma flauta, o abdômen côncavo dos membros de uma família são verdadeiras caixas de ressonância), além de um colossal diamante em cujo interior um misterioso liquido mantém suspensa a cabeça decepada de Danton e a faz balbuciar desconexas frases patrióticas quando um gato sem pêlos lhe introduz substâncias ressuscitadoras (Roussel, 1963; Roussel, 1963/1979) : “monstruosidades sem espécies nem famílias” (Foucault, 1963/1999, p. 32).

Afinal, diz Roussel: “J’ai beaucoup voyagé. (...) Or, de tous ces voyages, je n’ai jamais rien tiré pour mes livres. Il m’a paru que la chose méritait d’être signalée tant elle montre clairement que *chez moi l’imagination est tout*”³¹ (Roussel, 1935, p. 27, grifo nosso). A descrição de Martial, feita por Janet, reforça esta impressão:

Martial a une conception très intéressante de la beauté littéraire, il faut que l’œuvre ne contienne rien de réel, aucune observation du monde ou des

³¹ “Já viajei bastante. (...) Ora, jamais extraí nada de todas estas viagens para meus livros. Me pareceu que isto merecia ser assinalado tanto mostra claramente que *em mim a imaginação é tudo*.”

esprits, rien que des combinaisons tout à fait imaginaires : ce sont déjà des idées d'un monde extrahumain.³² (Janet, 1928, *apud* Roussel, 1935, p. 132)

De suas viagens pela Europa, Ásia e África, Roussel não tomou nenhuma nota e não fez nenhum relato. Apesar de ter desenvolvido um automóvel especialmente para estas viagens – um Rolls-Royce com escritório e dormitório, que foi visitado por Benito Mussolini e despertou a curiosidade até do papa –, o carro passava sempre com as cortinas cerradas. “Toutes le grandes villes se ressemblent”³³, Roussel confidencia, cheio de indiferença, a Pierre Leiris (Caradec, 1997, p. 211).

O procedimento de Roussel põe seus escritos à deriva, os ameaça, insinuando que toda palavra é fruto de encontros perdidos, nunca mais reproduzíveis. Quais seriam as palavras-irmãs? Que palavras este termo, aqui em Roussel, está a ecoar, reiterar ou negar? Ou, se nada disso ocorre, após descobrir que há um procedimento, será ainda possível aceitar calmamente sua obra? O procedimento cria leitores estranhamente inquietos pela suspeita da proximidade de um mistério, cuja realidade, entretanto, não é afiançada por ninguém, nem pelo próprio Roussel. O que revela *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1935) não é um segredo místico, encoberto através de um engenhoso artifício, mas um limite, uma impossibilidade que poderíamos chamar, com Foucault, de “a rica pobreza das palavras”: “Em sua rica pobreza, as palavras sempre conduzem mais longe e remetem a si mesmas; perdem e se reencontram; elas desfiam no horizonte em desdobramentos repetidos, mas retornam ao ponto de partida numa curva perfeita” (Foucault, 1963/1999, p. 12).

³² “Martial possui uma concepção muito interessante da beleza literária; é imprescindível que a obra não contenha nada de real, nenhuma observação do mundo ou dos espíritos; nada mais que combinações inteiramente imaginárias: são já idéias de um mundo extra-humano.”

³³ “Todas as grandes cidades se parecem.”

A palavra não evoca, em sua enunciação, a realidade da coisa, não garante sua certeza; mas, ao contrário, é numa virada, num gesto rebatedor, que a linguagem lança sobre as coisas sua falha, sua instabilidade, sua dúvida (ou dívida) essencial, criando um outro espaço onde a subordinação da palavra à coisa já não mais existe.

Para Michel Foucault, pensar a ligação entre loucura e literatura, aqui, não é utilizar a vida de Roussel – cujo diagnóstico, realizado por Janet, se abre como um leque para abranger melancolia, obsessão e delírio paranóico – como um fator explicativo de sua obra ou seu método. Partir da loucura para a obra seria manter uma oposição – e sobreposição – da razão contra a loucura, com prevalência da primeira. Quando Foucault diz que a loucura é ausência de obra (1964/2002), ele afirma, entre outras coisas, que se tratam de operações de linguagem não-permeáveis entre si. A literatura que interessou a Foucault era uma transgressão, mas a loucura é atravessar um limite último, abandonando a linguagem mesma neste processo.

A megalomania de Roussel, atestada na comparação com Napoleão ou Victor Hugo, seus infinitos rituais (seu almoço durava exatamente de 12h30 às 17h30, incluindo cerca de vinte pratos), suas fobias (as cortinas cerradas de seu automóvel, o medo de passar por túneis), a mania de limpeza (ele mandava costurar, em todas as roupas, um pequeno bolso interno onde mantinha um pedaço de pano branco, que marcava cada vez que a peça era usada); tudo isso nada mais faz que atestar a incorruptibilidade da obra em relação à loucura. Trata-se de uma literatura que *encena* linguagens arruinadas, mas que se mantém obra, mesmo que a custo da vida de Roussel, mesmo que ao preço de sua morte:

A loucura é desmoronamento total, ruptura absoluta, ao passo que a linguagem literária é a construção desse desmoronamento, na medida em

que, ao mesmo tempo que força o rompimento com a obra, só existe como obra, se apresenta necessariamente como obra. (Machado, 2000, p. 43).

A literatura moderna, então, buscaria uma aliança com a loucura, não subordinando-a à razão, tal qual na psiquiatria, mas vendo na loucura uma compreensão diferenciada de linguagem: sua fragilidade, ruína e desmoronamento. O absoluto não-sentido, uma fala que não diz é encenada, mas nunca levada a cabo no exercitar infinito de linguagem (duplicação e reduplicação, espelhamento, desdobramento) realizado pela literatura.

É preciso lembrar que *Comment j'ai écrit certains de mes livres* é um texto condicionado pela morte, sobre o qual o desaparecimento de Roussel – acidente? suicídio? – se derrama como cláusula. Em 1933, Roussel já era dependente de barbitúricos e vivia num estado de constante intoxicação e, no dia 02 de julho, após uma tentativa de suicídio que o deixou extremamente fraco, ele decidiu voltar à clínica de desintoxicação onde anos antes havia conhecido Jean Cocteau, marcando sua passagem para o dia 16. Seu corpo sem vida foi encontrado no dia 14 de julho, em meio a mais de uma centena de frascos vazios, de até oito tipos diferentes de sedativos, todos catalogados pela polícia de Palermo. A porta de comunicação de seu quarto com o quarto de sua acompanhante, uma porta que tinha permanecido aberta durante toda a estadia dos dois no hotel, estava trancada (Foucault, 1997).

O método de Roussel não nos explica sua escritura e tampouco nos dá a receita necessária para novas criações, mas indica, mesmo que de maneira precária, uma certa imagem a ser vista. O procedimento ensina o olhar, como uma dobra dentro de sua literatura, uma mola secreta na base de textos que daí se desdobram, mas cujo mecanismo nunca fica claro. Para isso, é necessário não apenas a revelação dos procedimentos de criação, mas uma obra necessariamente

póstuma: “Como se o olhar, para ver o que existe para ver, tivesse necessidade da duplicadora presença da morte.” (Foucault, 1963/1999, p. 49).

CAPÍTULO 2

PALAVRA-IMAGEM-COISA

[*La Doublure*]

La Doublure, romance cujo fracasso causou tanto transtorno a Raymond Roussel, se inicia com o intrigante aviso do autor: “Ce livre étant un roman, il doit se commencer à la première page et se finir à la dernière.”³⁴ (Roussel, 1979, p. 6) Ora, não é exatamente isso que se espera de um romance: que seja lido da primeira página até a última linha? Que prove cada uma de suas palavras indispensáveis para sua construção e envolva o leitor fazendo da leitura completa um compromisso, uma exigência? Entretanto... o que esperar de um romance inteiramente disposto em versos alexandrinos? Trata-se ainda de narrativa? Prosa ou poema? E onde mesmo estes dois se diferenciam?

Em quase 200 páginas, *La Doublure* computa cerca de 5000 versos que, à primeira vista, dão a impressão de versos alexandrinos: são estritamente dispostos em doze sílabas (a contagem deve respeitar as regras da divisão silábica do francês, diferentes do português), as rimas se alternam entre termos no feminino e termos no masculino. Falta, entretanto, a terceira marca lingüística que compõe o verso alexandrino: o seu ritmo. O verso alexandrino clássico segue a divisão 6//6, que pode se desdobrar em 2/4//2/4, 3/3//3/3 ou até mesmo um esquema 4//4//4, desde que a localização das pausas se mantenha constante. É importante observar que, na tradição literária clássica da França, o alexandrino aspira à perfeição do verso, tanto foneticamente quanto em seus jogos semânticos. Ele busca realizar, na língua

³⁴ “Sendo este livro um romance, deve-se começar na primeira página e terminar na última.”

francesa, o que o hexâmetro dactílico realizou na poesia épica latina e grega, e atravessa a obra de grandes mestres franceses, como Baudelaire, Verlaine e Victor Hugo.

Em *La Doublure*, prodigiosamente escrito com versos estritamente dodecassílabos da primeira à última página, o marcado ritmo dos versos alexandrinos é absolutamente ignorado, como podemos ver nos exemplos abaixo:

	elle regarde	
Le pierrot// dont le masque a l'air stupide,/ aux yeux		(3 // 7/2)
Froids,// se moque plus d'elle /avec le sérieux		(1 // 5/6)
Ironique// et le grand calme /de sa figure,		(3 // 5/4)
Que ne pourrait le faire aucune vraie injure.	³⁵	
(Roussel, 1979, p. 67)		

Roussel utiliza-se também de uma inversão extrema, chamada *rejet*, onde a estrutura gramatical de um verso termina apenas no verso seguinte. O *rejet* também atenta contra o ritmo do verso, já que a leitura vai se guiar, naturalmente, pela lógica gramatical e não pela disposição métrica. Lido em voz alta, não se adivinha que *La Doublure* é composto em verso.³⁶ No exemplo apresentado, o sujeito gramatical é apresentado na primeira linha, o verbo composto é dividido entre o primeiro e o segundo verso, e o objeto transitivo direto surge apenas no terceiro verso (termos grifados):

Il retourne la tête et s'aperçoit qu'**il a**
 Un peu **laissé** derrière, à quelques pas de là,
Roberte ; et s'arrêtant...³⁷
 (idem, p. 53)

Antecipando os jogos do Oulipo³⁸, Roussel parece fazer da regra de um texto (a metrificação em doze versos, a alternância entre rimas femininas e

³⁵ “ela olha/O pierrô cuja máscara tem o ar estúpido, nos olhos/Frios, zomba mais dela com a seriedade/Irônica e a grande calma de sua figura,/Que não lhe pode fazer nenhuma verdadeira injúria.”

³⁶ Agreço ao professor Jean-Jacques Chatelard a observação de que *La Doublure* possui um perfeito contra-exemplo: a tradução da *Odisséia* feita por Victor Bérard, entre 1919 e 1923. Apesar de não ser disposta em versos ou possuir qualquer rima, a tradução segue fielmente o ritmo alexandrino, constante ao longo dos cantos do poema.

³⁷ “Ele gira a cabeça e se percebe que/Deixou um pouco para trás, a alguns passos dali,/Roberte; e, parando...”

masculinas) causa de sua criação, a despeito dos estranhos efeitos resultantes deste artifício. O verso alexandrino, condição de escritura, é fantasticamente forçado para dentro de um romance em prosa, ao mesmo tempo em que é negado em sua potência: estruturalmente, seu ritmo não é respeitado e, semanticamente, as palavras empregadas no romance não criam metáforas – matéria da poesia, por excelência – mas descrições simplórias: um sabão verde na saboneteira, um homem com seu guarda-chuva, diálogos diretos banais, etc.

un savon vert,
 Dans sa savonnière est encore couvert
 De mousse desséchée ; en arrière une éponge...³⁹
 (idem, p. 12)

Roberte marque un peu le rythme avec la tête,
 Puis regardant Gaspard qui lui demande si
 Elle ne se sent pas fatiguée, elle aussi
 Fait répéter la phrase au milieu du vacarme ;
 Elle répond : « Non, non, pas du tout. »⁴⁰
 (idem, p. 85).

Un âne rue
 En entrant, puis trottine un peu ; car, au tournant,
 C'est l'alcade des Anglaises maintenant
 Qui passe ; un homme a son ombrelle trop ouverte
 Retournée ; un, plus loin, a sous sa robe verte
 Un morceau de plissé qui pend.⁴¹
 (idem, p. 106)

Os objetos e sua manipulação recebem mais atenção que a descrição dos personagens, assim como os encontros fonéticos tornam-se mais importantes que o ritmo alexandrino. Trechos de músicas populares e infantis, cantigas de carnaval são disseminados aqui e ali, sem que se justifique sua presença no texto. Numa

³⁸ *Oulipo – Ouvroir de Littérature Potentielle* (Oficina de Literatura Potencial) designa um grupo de escritores que se uniram, nos anos 60, em torno de alguns interesses comuns: linguagem, matemática, anagramas, *l'écriture à contraintes* (escrita sob restrição). Seus expoentes mais conhecidos são Raymond Queneau (que chegou a conhecer Raymond Roussel), Ítalo Calvino e Georges Perec, que escreve, em 1969, *La Disparition*, romance onde a letra 'e' não surge uma única vez.

³⁹ “um sabão verde/Na saboneteira é ainda coberto/De espuma ressecada; atrás uma esponja...”

⁴⁰ “Roberte marca um pouco o ritmo com a cabeça./ Depois olhando Gaspard que lhe pergunta se/Ela não se sente cansada, ela também/ Faz repetir a frase no meio da algazarra./Ela responde: “Não, não, de forma alguma.”

antologia de poesia da época, o seguinte comentário acompanha trechos de *La Doublure*:

[la poésie de *La Doublure*] est infiniment subtile. Elle semble facile, trop facile même, puis, tout à coup, l'on s'aperçoit que l'on n'a pas compris, qu'il faut reprendre, qu'il faut se ressaisir. Elle est lente et âpre. Elle s'étale, s'élargit et s'évapore.⁴² (Anthologie de la Nouvelle Poésie française, [s.d.], *apud* Caradec, 1997, p. 253)

Doublure, segundo o *Larousse*, responde por:

1. Éttoffe légère dont on garnit l'intérieur d'un vêtement, le revers d'une tenture.
2. Acteur qui en remplace un autre.⁴³

Forro e substituição de atores, o romance *La Doublure* se inicia com o exagerado gesto de um ator que leva sua espada à bainha. Antes de terminado o gesto, o ator treme, a espada recua, a platéia começa e cochichar e, depois, a rir. O riso duplica – *redouble* – e Gaspard Lenoir, um substituto medíocre que quer tomar o papel de um ator talentoso, ou seja, um dublê, deixa o palco. Uma moça de nome Roberte de Blou – de Blou, *doubler* – apaixonou-se pelo ator e abandona seu amante para passar o carnaval em Nice junto a Gaspard. Assim, “(...) Gaspard ne se contente pas de ‘doubler’ un comédien ; il est aussi la ‘doublure’ de Paul, l’amant en titre de sa maîtresse”⁴⁴ (Caradec, 1997, p. 46).

O casal de amantes passa o carnaval em Nice, até se desentenderem e se separarem. Roussel descreve detalhadamente a festa e a geografia da cidade, os carros alegóricos, os grupos carnavalescos, suas fantasias e a interação do casal com os passantes, mediada por jatos de confete lançados de um lado a outro. Entre a história principal de Gaspard e Roberte e o desenrolar da festividade, não há

⁴¹ “Um asno coiceia/Entrando, depois trota um pouco; pois, dobrando a esquina/É a buralcada das Inglesas agora/Que passa; um homem tem seu guarda-chuva bem aberto/ Revirado; um, mais adiante, tem sob sua veste verde/Um pedaço franzido que pende.”

⁴² “[a poesia de *La Doublure*] é infinitamente sutil. Parece fácil, bastante fácil mesmo, é depois, de repente, que percebemos que não compreendemos, que é preciso retomar, que é preciso recompor-se. Ela é lenta e acre. Ela estaciona, se alarga e evapora.”

⁴³ “1. Tecido leve que garante o interior de uma vestimenta, inverso do tecido. 2. Ator que substitui outro.”

⁴⁴ “Não basta a Gaspard ‘substituir’ um ator, ele é também o dublê de Paul, amante oficial de sua amante.”

relação perceptível, e as imagens vão sucedendo-se umas às outras sem que se possa estabelecer entre elas um fio narrativo: um aleatório desfile de fantasias, carros e carnavalescos, um “discurso inteiramente sem [que] espessura percorre a superfície das coisas, ajustando-se a elas por uma adaptação nativa, sem esforço aparente” (Foucault, 1963/1999, p. 99).

Eis o que Roussel nos oferece: versos estritamente dodecassílabos, mas de ritmo desigual; um longo romance-poema sem poesia. Não é à toa que Foucault o chama de “incansável versificador” (idem, p. 121), mas não de poeta. De um lado, uma poesia que não se faça com lirismo, de outro, uma prosa que não seja livre.

Na análise de François Caradec:

Les alexandrins de *La Doublure* nous étonnent par l’absence complète d’images ou de poncifs dits « poétiques ». C’est une prose descriptive *rimée mais non rythmée* – ce qui ne peut que surprendre de la part d’un musicien –, que ne vient même pas relever la sonorité des rimes, remarquables par leur platitude. Cette allure de prose en vers est encore soulignée par l’irrégularité des coupes, à tel point que ce qui est généralement dans la poésie classique une exception devient la règle (...).⁴⁵ (Caradec, 1997, p. 41, grifos nossos)

Na década de 1980, foram encontrados textos inéditos de Raymond Roussel. Entre eles estava o poema “Les Noces” e uma estranha lista de pares de rimas: “branche penche lointain incertain mal assurée figurée niveau nouveau verticales égales couleur pâleur utile île regards épars ordinaire lunaire éclatant entend”⁴⁶ (idem, p 65). Lista que, segundo a tese de François Caradec, era redigida previamente por Roussel e mantida à mão para ser inserida nos versos que ele criava (1997). Se tais listas foram de fato utilizadas, não saberemos. Mas é bem possível que a estranheza de *La Doublure* seja resultado do uso destes versos

⁴⁵ “Os alexandrinos de *La Doublure* nos espantam pela ausência completa de imagens ou de chavões ditos ‘poéticos’. Trata-se de uma prosa descritiva *rimada mas não ritmada* – o que não deixa de nos surpreender vindo de um músico –, que não chega mesmo a dar destaque à sonoridade das rimas, notáveis por sua insipidez. Esta forma de prosa em versos é ainda sublinhada pela irregularidade dos cortes, a tal ponto que aquilo que geralmente é exceção na poesia clássica se torna regra (...).”

⁴⁶ “ramo inclinado longe incerto mal segura figurada nível novo verticais iguais cor palidez útil ilha olhares esparso ordinário lunar radioso escuta”

fabricados para caberem numa rima, ao contrário de uma rima nascida na criação de um verso.

As regras de escritura vão fazendo distância entre o autor e seu texto e Roussel se torna inventor de um engenho (o dodecassílabo como condição de escritura de um romance não-poético), mas é outro – a mão do acaso fonético e da rima, para Roussel; a mão da matemática e do cálculo, para os membros do Oulipo – seu autor. Na insistência sobre os detalhes materiais das fantasias, dos carros carnavalescos, mesmo que recobertos pela versificação alexandrina, a palavra se torna opaca.

Roussel afirma, em *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1935), que o procedimento obviamente não foi utilizado em *La Doublure*, *La Vue* e *Nouvelles Impressions d'Afrique*. Entretanto, esta declaração de Roussel não tranqüiliza seu leitor. Não haverá mesmo um outro procedimento na origem de *La Doublure*? Algum procedimento não revelado, um mecanismo diverso, que explique, por exemplo, a razão da versificação em doze sílabas ou apresente a relação entre o *mardi-gras* e o casal de amantes que acaba por se separar? Uma explicação que indique que há algo por trás do fantástico desfile de carnaval? Ou será que estas rimas que criam o verso não escondem uma criptografia ainda não descoberta? Estas são, entretanto, questões falsas, problemas ilusórios. O segredo da escritura de Roussel está em sua fabulosa visibilidade: a chave de seus textos não é uma regra secreta (apresentada ou omitida em *Comment j'ai écrit certains de mes livres*), caso haja alguma chave, mas o próprio resultado desta regra.

“A linguagem de Roussel é oposta (...) à palavra iniciática” (Foucault, 1963/1999, p. 9). Se a palavra iniciática faz constante referência a algo secreto, se é a substituição de um segredo que não pode ser dito às claras, a linguagem de

Roussel é seu contrário. Ao criar seus escritos a partir de uma “regra do jogo”, na expressão de Michel Leiris, seu amigo pessoal (*apud* Foucault, 1963/1999), Roussel aposta na palavra como manifestação de si mesma, certeza que nem o procedimento consegue abalar. Lembremos que o livro póstumo frustra o leitor que ali busca a decifração de um enigma e que o procedimento revelado não consegue se tornar nem uma hermenêutica nem uma mística dos textos de Roussel. A arbitrariedade do jogo fonético é, exatamente, seu objetivo e não está aí para esconder qualquer outra coisa. A palavra, aqui, por mais fortuita que pareça, é insubstituível e não pode ser reenviada à sua origem nem mesmo pelo procedimento revelado.

Mais importante que a história de amor e separação entre os personagens, está o *mardi-gras* apresentado não no comportamento dos carnavalescos, mas na construção de suas fantasias (já um duplo, de visibilidade única). Se os personagens se movimentam, a narrativa permanece imóvel e o tempo estacionado para que o espetáculo aconteça: o carnaval de Nice, com a detalhada apresentação da procissão de máscaras, fantasias e carros alegóricos, se passa em não mais que uma tarde. Assim também a interminável apresentação do Clube dos Incomparáveis em *Impressions d’Afrique* (Roussel, 1963) e o desfile das máquinas maravilhosas de Canterel em *Locus Solus* (Roussel, 1963/1979), que acontecem sem que entardeça ou anoiteça – na obra de Roussel, “não há nem hora nem sombra” (Foucault, 1963/1999, p. 93). As fantasias têm, neste primeiro romance, o lugar de destaque que Roussel dará mais tarde às máquinas – elas não apenas escondem os elementos humanos da ação como também os afirmam desnecessários. Os carnavalescos são duplicados (*doublés*) em suas fantasias de cabeças de papelão gigantescas que, parecendo equilibrar-se sobre corpos minúsculos, traem a

perspectiva naturalista. Já as fantasias são re-duplicadas (*re-doublées*) nas inscrições que carregam: numa cabeça de homem, um imenso nariz que escorre e o cartaz “Enrhumé du cerveau”⁴⁷ (Roussel, 1979, p. 101). Mais adiante, outra imensa cabeça, com não mais que um tufo de cabelos, carrega uma bandeira tricolor: “Je suis chauve, hein!”⁴⁸ (idem, p. 136). Na boca de outra imensa cabeça de papelão, um cachimbo e, numa placa, a inscrição: “Fumeur!”⁴⁹ (idem, p. 131).

“Como se o papel da linguagem fosse, ao duplicar o que é visível, manifestá-lo e mostrar, desse modo, que ele necessita para ser visto ser repetido pela linguagem; só a palavra enraíza o visível nas coisas” (Foucault, 1963/1999, p. 104). Enraíza, mas também sabota. Se a duplicação do visível pela linguagem parece redundante – *já se vê* que ele é careca, por que o cartaz? –, ela também traz desconfiança ao gesto, mal-estar – *já se vê* que ele é careca, *por que* o cartaz? As palavras vão tornar enigmática uma imagem banal: na descrição das fantasias, os cartazes, dizendo o óbvio (visível de si), fazem vacilar a certeza da imagem. “(...) a linguagem é este interstício pelo qual o ser e seu duplo são unidos e separados; ela é parente dessa sombra oculta que faz ver as coisas escondendo seu ser. Ela é sempre, mais ou menos, um *rébus*” (idem, *ibidem*).

Diz Octavio Paz que, num tempo em que os homens confiavam nas palavras, “Hablar era re-crear el objeto aludido” (Paz, 1998, p. 29). Se a palavra não recria mais o objeto, isso não quer dizer, entretanto, que tenha sido aprisionada: a gramática recua diante de utilizações e variações individuais, os dicionários não são amuletos fortes o suficiente para determinar seu uso último. Os cartazes que duplicam a fantasia (já duplo) implicam que a linguagem não é mais re-criar um objeto, mas, ao contrário, pôr em questão o próprio objeto, desconfiar de sua

⁴⁷ “Gripado”

⁴⁸ “Eu sou careca, hein!”

natureza no momento mesmo em que ele se torna acessível à linguagem. Não re-cria, mas *cria*, e, na obra de Raymond Roussel, não se faz alusão a um objeto do mundo, mas a um novo objeto, sem referência. As imagens construídas literariamente (as fantasias) são postas em questão exatamente pelas palavras (os cartazes), que são sua parte constituinte. “É aí, entre o que há de oculto no manifesto e de luminoso no inacessível, que se enlaça a tarefa de sua linguagem” (Foucault, 1963/1999, p. 105). Em *La Doublure*, a linguagem é dublê – engendradora em infinitos jogos de duplos – e forro – dobra-se e desdobra-se até seu avesso.

2.1

Pillard/Billard e o Nachträglichkeit

Tudo o que eu esquecia ou negava, soube
vagamente em plena queda, era o que eu mais era.

Caio Fernando Abreu

Retomemos o primeiro procedimento descrito por Raymond Roussel em seu livro póstumo. Duas palavras foneticamente semelhantes, com uma letra diferente entre elas – neste caso, *billard* (bilhar, o jogo de sinuca) e *pillard* (pilhante, no sentido de salteador, aquele que pilha alguma coisa) – são escolhidas e inseridas numa mesma frase:

*Les lettres du blanc sur les bandes du vieux **billard***

e

*Les lettres du blanc sur les bandes du vieux **pillard***

⁴⁹ “Fumante”

Entretanto, as palavras repetidas em cada uma das frases são tomadas em significados distintos, criando conjuntos que – diferentes em apenas uma letra – têm sentidos absolutamente diversos. Temos, assim, numa tradução possível:

As letras de giz nas bandas do velho bilhar

e

As cartas do branco sobre os bandos do velho pilhante

Ou seja, a mudança de uma única letra ao fim de uma frase tem sobre a mesma um efeito retroativo que desloca seu sentido, impondo uma releitura e enfatizando a relação entre tempo e sentido: o significado de uma palavra depende não apenas do que foi dito antes, mas também daquilo que é dito depois. A mudança de “*p*” para “*b*” obriga o olhar a voltar ao início da seqüência e refazer sua leitura, alterando a compreensão dos termos. A última palavra tem sobre o conjunto, já pronunciado, efeito poderoso: *bandes* é *bandas* ou *bandos* apenas se tivermos a mesa de jogo de bilhar ou um velho pilhante.

Freud, em seus trabalhos sobre a memória, identifica um movimento semelhante, onde o *depois* determina o *antes*: *Nachträglichkeit*, em sua forma substantiva, ou *nachträglich*, quando adjetivo, implica num desdobramento da memória em dois momentos, em que um evento atual reflete-se, retroativamente, sobre uma lembrança, determinando uma nova compreensão desta e demarcando uma nova temporalidade para o sujeito, a temporalidade psíquica.

Roussel, com seu procedimento, deixa à mostra qualquer coisa própria do funcionamento da linguagem, apontando uma relação entre tempo e sentido. Freud, falando sobre a memória, descortina um movimento do inconsciente, que não reconhece um tempo fixo, cuidadosamente separado entre passado-presente-futuro, mas lança o sujeito numa nova temporalidade, marcada pelo afeto e pelo trauma.

Esta aproximação entre linguagem, inconsciente e memória não é casual e Garcia-Roza (2004a) nos faz notar uma sobreposição: no texto sobre a afasia, Freud fala de um “aparelho de linguagem” (Freud, 1891/1977, p. 33) ou “aparelho de fala”⁵⁰ (Freud, 1915/1996, p. 217); já na “Carta 52”, de 6 de dezembro de 1896, trata-se da descrição de um aparelho de memória (Freud, 1950a/1996); e é apenas com *A Interpretação dos Sonhos* que teremos um aparelho psíquico (Freud, 1900/1999).

A descoberta do “só-depois”, revolucionária compreensão da memória, digna do gênio de Freud, se apresenta já num momento inicial de seus trabalhos, exatamente na “Carta 52”:

(...) o material presente, em forma de traços da memória estaria sujeito, de tempos em tempos, a um rearranjo segundo novas circunstâncias – a uma retranscrição. Assim, o que há de essencialmente novo a respeito de minha teoria é a tese de que a memória não se faz presente de uma só vez, mas se desdobra em vários tempos, que ela é registrada em diferentes espécies de indicações. (Freud, 1950a/1996, p. 281)

Em 1899, Freud formaliza esta noção no artigo “Lembranças Encobridoras” (1899/1976), onde se desdobra em dois, paciente e analista, a fim de questionar a estranheza de uma lembrança de natureza aparentemente banal: um grupo de três crianças, entre elas o paciente, estão numa pradaria onde, mais adiante, se encontram sua babá e uma camponesa. As crianças colhem flores amarelas, quando os dois meninos resolvem tomar as flores da menina. A garotinha, em lágrimas, vai até a camponesa e esta lhe dá uma fatia de pão, que os meninos também recebem.

Diz o narrador da lembrança: “O amarelo das flores é um elemento desproporcionalmente destacado na situação como um todo, e o gosto saboroso do pão me parece exagerado de maneira quase alucinatória” (Freud, 1899/1976, p. 295). A lembrança encobridora aparece como um misto de passado e presente,

⁵⁰ Traduções diferenciadas para o termo alemão *Spracheapparat*.

onde a fantasia encontra *pontos de contato* com a memória, criando novos conjuntos. A análise da lembrança leva o paciente a produzir associações entre o amarelo “desproporcionalmente destacado” das flores e uma fantasia de defloramento e o “exagerado” sabor do pão como desejo de conforto material. Ao questionar-se sobre a lembrança, o narrador percebe que ela lhe ocorreu quando já tinha cerca de 20 anos e passava férias no campo, na casa de um tio abastado, divertindo-se com a prática do montanhismo – a mesma casa onde, anos antes, tinha se apaixonado por sua prima. É preciso destacar que são exatamente estas férias no campo que fazem não apenas despertar a lembrança, mas *formam-na*: “O elemento das flores alpinas constitui, por assim dizer, um selo indicando a data de fabricação. Posso garantir-lhe que as pessoas muitas vezes constroem essas coisas inconscientemente – quase como obras de ficção.” (idem, p. 298)

Como nota o editor inglês, trata-se de um caso em que “uma lembrança anterior é usada como uma tela para encobrir um evento posterior” e não “em que um acontecimento anterior é encoberto por uma lembrança posterior” (idem, p. 286).

No caso apresentado por Freud como parte de seu *Projeto para uma Psicologia Científica*, “A *Proton Pseudos* [Primeira Mentira] Histórica” (Freud, 1950b/1996), uma paciente, Emma, não consegue entrar sozinha em lojas e traz a lembrança de uma ocasião em que, aos doze anos, entrou numa loja, viu dois vendedores rindo de suas roupas e saiu correndo. Um deles a havia agradado sexualmente. Entretanto, em sua análise, ela acaba por recordar-se de uma outra cena, anterior a esta, de quando tinha oito anos e, ao ir numa confeitaria, o proprietário do lugar agarrou-lhe as partes genitais por cima da roupa. Ainda assim, ela voltou ao lugar uma segunda e última vez. A ligação entre as duas ocasiões se fez a partir da relação estabelecida entre o *riso* dos vendedores e o *sorriso* do

confeiteiro, entre o riso *das roupas* e o agarrá-la *sobre as roupas*; e, em ambas as ocasiões, Emma estava sozinha. Conclui Freud: “Temos aqui um caso em que uma lembrança desperta um afeto que não pôde suscitar quando ocorreu como experiência, porque, nesse entretempo, as mudanças [trazidas] pela puberdade tornaram possível uma compreensão diferente do que era lembrado.” (Freud, 1950b/1996, p. 410)

É importante notar que, tanto em “Lembranças Encobridoras” (1899/1976), em que a lembrança de um passado remoto aponta para um evento mais recente, quanto em “A *Proto Pseudos* [Primeira Mentira] Histórica” (1950b/1996), em que um evento atual desperta e dá significado a uma memória anterior, instaura-se uma nova temporalidade, a temporalidade psíquica, onde a lembrança termina de se fixar *após* um evento atual, realizando-se, de fato, entre dois momentos.

Ligando as duas cenas - da lembrança infantil às férias passadas na casa do tio, do episódio dos vendedores de roupa ao vendedor de doces – está a linguagem e o uso das palavras. O “tomar as flores” da menininha liga-se ao defloramento, e o “gosto do pão” ao “pão de cada dia”/“pão com manteiga” de uma vida segura, porém medíocre. Em “A *Proton Pseudos* Histórica” (1950b/1996), é o “rir das roupas” que liga-se ao “sorrir” e ao “tocar sobre as roupas”. Entre as cenas, se encontram palavras, tal como o pensamento latente na origem das imagens do sonho (Freud, 1900/1999) ou como a frase no nascimento da fantasia (Freud, 1919/1976).

Nos diz J.-B. Pontalis que “o percurso psicanalítico” passa por um “desprendimento progressivo da imagem” (1991, p. 39): da experiência do sonho para o *relato* do sonho; do baixo-relevo de Gradiva, clausura do personagem Norbert Hanold, à Zoe viva; da hipnose que fazia reviver o sintoma à pulsão de morte,

impossível de *figurar*. Enquanto Charcot respondia à cena histérica propondo (ou ordenando) outra cena não menos espetacular, Freud, mesmo quando utilizava a hipnose, não insistia para que seus pacientes fizessem uma recuperação, mas para que *falasse* de sua doença, das origens de seu sintoma, daquilo que não era acessível à consciência e que não surgia na cena da histeria (Huot, 1991).

Também Garcia-Roza nos fala da relação entre imagem e palavra na psicanálise, dando-lhe, entretanto, outros matizes:

Aquilo que o sonho aspira é passar da imagem à palavra, e no caso do sonho de Freud, não se trata de procurar esta ou aquela palavra reveladora, mas simplesmente de entendermos que aquilo para o qual ele aponta é *a palavra*, sua busca é a busca do simbólico. (Garcia-Roza, 2004b, p. 20, grifo do autor)

Não se trata, então, de uma substituição da imagem pela palavra, mas de indicar que ambas participam de uma rede articulada, de um jogo simbólico posto em movimento pelas associações da análise, por exemplo. Em “Lembranças Encobridoras” (1899/1976), trata-se da relação entre duas lembranças, duas imagens de lembranças, onde algumas marcas se pronunciam de maneira mais poderosa: o destacado amarelo das flores, o exagerado sabor do pão. Falando sobre a fantasia no texto “Escritores criativos e Devaneios”, Freud diz que “o passado, o presente e o futuro são entrelaçados pelo fio do desejo que os une” (Freud, 1908/1976, p. 153). Podemos pensar que aqui também há uma fantasia e, assim, um *fio de desejo* onde as palavras se tornam linha sobre a qual marcas deslizam, criando um percurso associativo. “O passo intermediário entre uma lembrança encobridora e aquilo que ela esconde é provavelmente uma expressão verbal” (idem, p. 350): é preciso tornar as flores um defloramento, enviar o gosto do pão a uma vida pão-com-manteiga.

Em “Uma nota sobre o Bloco Mágico” (1925/1976), Freud recompõe seu modelo de aparelho psíquico utilizando um brinquedo infantil como metáfora. No

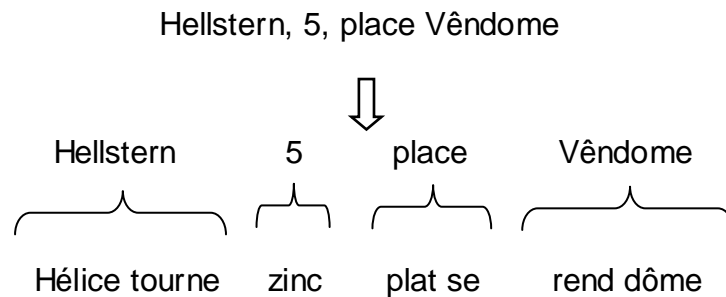
bloco mágico, uma folha de celulóide exterior equivale à camada mais externa do aparelho perceptual, “um escudo contra estímulos” (Freud, 1925/1976, p. 288); logo abaixo, vem uma folha de papel, que Freud equipara à superfície propriamente receptora dos estímulos psíquicos. Para eliminar o que foi escrito nesta primeira folha, basta levantar esta folha dupla; entretanto, “é fácil descobrir que o traço permanente do que foi escrito está retido sobre a própria prancha de cera e, sob luz apropriada, é legível” (idem, p. 289). Concluindo a metáfora: esta prancha de cera seria equivalente ao Inconsciente, onde alguns traços mnêmicos, atravessando as camadas de percepção, ficarão gravados, mesmo que possíveis de serem lidos apenas sob uma certa condição de luz. O que orienta Freud não é saber o *quanto* a memória pode preservar, mas *como* ela o faz: “nosso aparelho possui uma capacidade receptiva ilimitada para novas percepções e, não obstante, registra delas traços mnêmicos permanentes, embora não inalteráveis” ([1925/1976, p. 286), ou seja, esta rede de articulações é suscetível a mudanças no tempo, suscetível a retranscrições.

“A memória em Freud é um escriba” (Pontalis, 1991, p. 118): algo do que foi escrito atravessa a percepção até o inconsciente, fazendo traços mnêmicos e, destes traços, compondo texto. Palavras, fonemas, restos, resíduos, marcas imagéticas, marcas sinestésicas fazem uma nova escrita, diferente do acontecido, aproximada do desejo e nunca definitiva.

2.2

O endereço do sapateiro e a palavra tomada como coisa

Diz Raymond Roussel que a base de seu método é “parente da rima”, um “procedimento essencialmente poético” (1935, p. 23). Sob tal procedimento nada se conserva e até o endereço de seu sapateiro se transforma em outra coisa através da semelhança sonora:



Por semelhança fonética, *Hellstern* deriva em *Hélice tourne* (hélice gira) e *cinq* (cinco) em *zinc* (zinco); *place* (praça) se torna *plat se* (chato ou liso, se) e *Vêndome* (nome da praça) se torna *rend dôme* (torna cúpula).

As associações de Roussel são possíveis devido à importância do aspecto fonético na associação entre palavras. Ao trazer o fonema para primeiro plano de seu procedimento, Roussel nos dá ensejo para pensar uma das mais espantosas colocações de Freud sobre linguagem e inconsciente, já presente em *A Interpretação dos Sonhos* e aprofundada em *Os chistes e sua relação com o Inconsciente*: “os trajetos associativos que partem das *palavras* são, no inconsciente, tratados do mesmo modo que se partissem de *coisas*” (1905/1969, p. 202, grifos do autor).

O exemplo mais notório de chiste analisado por Freud é o *millionariamente*, tomado de um livro de Heinrich Heine, onde o agente de loteria Hirsch-Hyacinth conta de suas relações com o Barão de Rothschild: “E, tão certo como Deus há de me prover todas as coisas boas, Doutor, sentei-me ao lado de Salomon Rothschild e

ele me tratou como um seu igual – bastante familiarmente.” (Heine, [s.d.], *apud* Freud, 1905/1969, p. 29)

O precioso chiste é decomposto em duas orações:

1. R. tratou-me bastante *familiär*,
2. Isto é, tanto quanto é possível para um *millionär*.

Ou seja, através um único termo, Hirsch-Hyacinth disse não apenas o que queria – gabar-se da intimidade com o barão –, como também o que não queria – a condescendência com que foi tratado –, fazendo do chiste a suspensão provisória de um recalque. Tal lapso se emparelha ao traduzir-trair do ditado italiano, denunciando algo até então inconfessável.

A brevidade marca o chiste como formação do inconsciente que, através de um mecanismo de condensação semelhante ao sonho, enlaça dois pensamentos num só. Mas, se o faz de maneira engenhosa, esta engenhosidade é quase inútil, uma vez que ambos os pensamentos poderiam ser, simplesmente, ditos um após o outro. A metáfora de Freud é esclarecedora: unir dois pensamentos em um só se assemelha ao gasto de tempo e dinheiro que uma dona de casa faz ao ir a um mercado mais distante para economizar alguns centavos (Freud, 1905/1969). O que justifica o chiste é a descarga energética em jogo, o prazer obtido neste jogo de palavras. Ele depende da escolha de seus termos mais do que do pensamento exprimido e, em sua base, tal como nos procedimentos de Roussel, está “uso múltiplo do mesmo material, jogo de palavras, e similaridade fônica” (Freud, 1905/1969, p. 193).

Em 1901, em *A Psicopatologia da Vida Cotidiana*, Freud havia explorado os lapsos, esquecimentos e a paramnésia como resultantes da emergência do inconsciente no uso das palavras. Intriga a ele não apenas os casos de nomes

esquecidos, mas de nomes erroneamente lembrados – mesmo que bem conhecidos pelo falante. Tais nomes, *substitutos*, surgem espontaneamente e insistem na memória quanto mais se tenta dizer o nome buscado. O exemplo central aqui é um episódio da vida do próprio Freud quando que ele não conseguiu lembrar-se do nome do pintor Signorelli, lembrando-se, entretanto, dos nomes dos pintores Botticelli e Boltraffio.

Eis o episódio: Freud está numa viagem em companhia de um estrangeiro, de Ragusa para algum lugar na Herzegovina, quando pergunta a seu companheiro se este já havia visto famosos afrescos pintados por...? O nome lhe escapa, fazendo com que Freud, perturbado, lance-se numa reconstituição de conversas e fatos anteriores que lhe permitam retomar o fio da meada de seu esquecimento. Sua hipótese central é que os nomes substitutos, Botticelli e Boltraffio, não são nomes surgidos ao acaso, mas que, pelo contrário, o surgimento do nome substituto no lugar do nome original obedece a leis: nome perdido (substituído) e nome substituto “estão ligados de maneira inteligível” (Freud, 1901/1976, p. 20).

O desvendamento dos motivos deste esquecimento mostra a Freud que há um caminho associativo poderoso que gera o esquecimento, um circuito notadamente fonético, mas que também se vale de associações de significado, e que passa tanto pelo que foi lembrado quanto pelo que foi esquecido:

(...) os nomes substitutos já não me aparecem ser tão infundados como antes da elucidação do assunto: através de uma espécie de conciliação, eles me lembram bem tanto daquilo que eu desejava esquecer, quanto daquilo que eu desejava lembrar; e me indicavam que a minha intenção de esquecer alguma coisa não foi nem um completo êxito nem um fracasso completo. (idem, p. 22)

Ou seja, um termo é investido no lugar de outro, sob a determinação de associações cujos motes nem sempre nos são claros. No episódio relatado, as associações encontradas por Freud apontam para sua dificuldade em lidar com o

suicídio de um paciente que sofria de impotência sexual – os afrescos de Signorelli a que ele se referia tinham como tema exatamente a morte e o Juízo Final, e Freud havia acabado de contar a seu companheiro de viagem uma piada sobre os hábitos sexuais dos turcos.

Os termos substitutos são, então, termos sensíveis a estas associações, que parecem duplamente orientadas: do inconsciente à consciência – o que se deseja esquecer – e da consciência ao inconsciente – o que se deseja lembrar. Retomemos a preciosa colocação de Freud em *Ego e Id*: “uma palavra é, em última análise, o resíduo mnêmico de uma palavra que foi ouvida” (Freud, 1923/1976, p. 34). Os lapsos dizem respeito à persistência do afeto sob determinada palavra, interferindo na sua recordação. Falando sobre a dificuldade de lembrar nomes de cidades italianas após a deflagração da Primeira Guerra, Freud comenta: “As lembranças mais queridas evidentemente haviam sido as mais prejudicadas pela modificação de minha atitude emocional” (Freud, 1901/1976, p. 56). As palavras são veículos para os afetos, vinculadas à energia libidinal.

Os circuitos dos chistes, assim como os dos lapsos, são feitos tomando a palavra como coisa. Ao ser tomada como coisa, o que primeiro fica em risco, na palavra, é sua capacidade de apontar para algo que não ela mesma. Tomada como coisa em si, a palavra se torna puro encadeamento sonoro – no caso da palavra falada – ou imagem, *enigma visual* – a letra impressa sobre o papel. É isso que possibilita que uma palavra se quebre e seja associada, fonética ou imagetivamente, à outra. É isso que permite que o “Bo” de Botticelli seja alinhado ao “Bo” de Bósnia.

O substituto [para *Signor: Herr*] foi criado como se tivesse feito um deslocamento ao longo dos nomes ‘*Herzegovina e Bósnia*’, *sem levar em conta o significado ou os limites acústicos das sílabas*. Assim, nesse processo os nomes foram manipulados como *imagens de um texto que deve ser transformado num jogo de enigma visual*. (idem, p. 23, grifos nossos)

A palavra, nestas associações, pode ser quebrada, decomposta, desfeita. Reduzida a fragmentos fonéticos ou visuais, o sentido é o primeiro a ser posto em perigo; o que é próprio da palavra, sua capacidade de apontar para outra coisa, de referenciar, é posta em xeque. Podemos dizer que Roussel, ao revelar seu procedimento, buscou *congelar* este salto de um termo a outro, o momento mesmo da associação, onde se faz ponte de uma palavra à outra. Através de quebra de frases e das palavras, ele apresenta o não-sentido escondido de cada palavra, sua fragilidade; e, através da rearticulação destes fonemas, cria uma nova frase, resgatando as palavras de seu sem-sentido original. Diz Freud que uma das características do chiste, o contraste, “só assoma porque atribuímos às palavras um significado que, entretanto, não podemos garantir-lhes” (Freud, 1905/1969, p. 24). O procedimento rousseliano aproxima-se do chiste freudiano quando torna central na palavra o seu equívoco, sua capacidade de perder-se em caminhos associativos, ditados por relações até então insuspeitas.

A parte final do texto *O inconsciente* (1915/1996) é dedicada à análise das alterações de fala nos pacientes esquizofrênicos, que apresentam um “especial cuidado na sua maneira de se expressar, que se torna ‘afetada’ e ‘preciosa’”, além de uma “desorganização peculiar” na construção das frases e várias “referências a órgãos corporais ou a inervações” (Freud, 1915/1996, p. 202). Freud apresenta como exemplo a paciente de Tausk que se queixa de que “seus olhos não estavam direitos, estavam tortos” e explica que seu amante era “um hipócrita, um entortador de olhos, ele tinha entortado os olhos dela; agora ela tinha olhos tortos” (idem, *ibidem*). Aqui, as palavras perdem sua capacidade metafórica e ligam-se fortemente ao corpo, criando o que Freud chama de “a fala do órgão” (1915/1996, p. 203). O “olho” não é a “palavra olho” em suas relações múltiplas com outras palavras, na

construção de significados diversos a partir de diferentes redes semânticas, mas é o próprio órgão, a realidade do olho entortado. Nesta fala, Freud reconhece uma “predominância do que tem a ver com as palavras sobre o que tem a ver com as coisas” (idem, p. 206), ou seja, aqui, *a coisa é tratada como palavra*. Isso acontece não porque haja semelhança entre ser enganada por um amante e ter os olhos tortos, mas por causa da “uniformidade entre as palavras empregadas para expressá-las” (idem, p. 205), no caso, o termo alemão *Augenverdreher*.

Buscando complementar as colocações de Freud, um trecho do texto *Sobre a afasia*, de 1891, não publicado no Brasil, é apresentado no Apêndice C de *O Inconsciente*, sob o título de “Palavras e Coisas”. Neste, Freud nos indica que a “apresentação da coisa” é algo próximo de um complexo associativo, ou seja, uma rede articulada das percepções despertadas pela coisa: as percepções acústicas, táteis e visuais. Já a “apresentação da palavra” se faz como um aglomerado que une a imagem sonora, a imagem visual da letra, a imagem motora da fala e a imagem motora da escrita (Freud, 1915/1996). (É preciso observar que, em *Sobre a afasia*, o termo utilizado é “apresentação do objeto”, enquanto que, em *O inconsciente*, “apresentação do objeto” corresponde à união de “apresentação da coisa” mais “apresentação da palavra” (idem, p. 217), numa operação que se realiza no pré-consciente e é condição para que este conjunto se torne consciente. Optamos pelo uso dos termos “apresentação da coisa” e “apresentação da palavra”.)

Há ênfase na percepção visual da coisa e na imagem sonora da palavra: é através destes canais que se dá a associação entre “apresentação da coisa” e “apresentação da palavra”, tornando-os uma unidade mais ou menos estável à qual o sujeito recorre. O conjunto de associações da “apresentação da coisa” seria uma “apresentação que não é fechada e quase como uma que não pode ser fechada”,

enquanto que a representação-palavra seria “algo fechado, muito embora capaz de extensão” (Freud, 1915/1996, p. 47).

Garcia-Roza (2004a) frisa que entre representação-coisa e representação-palavra – termos que o autor acredita serem mais apropriados – não há uma oposição palavra *versus* objeto, mas, sim, uma oposição entre grupos de associações distintos. O que isso quer dizer? A representação-coisa não é a uma cópia do objeto do mundo externo no mundo psíquico, mas, sim, as percepções várias (visuais, táteis, auditivas) despertadas pelo objeto e que só formam unidade após estabelecer relação com a representação-palavra. De um lado, é a apresentação da palavra que dá unidade às associações da coisa, e, de outro, “uma palavra (...) adquire seu significado⁵¹ ligando-se a uma apresentação do objeto” (Freud, 1915/1996, p. 221).

Isso quer dizer que as *Vorstellungen*, as representações, sejam elas representações-palavra ou representações-objeto, remetem-se umas às outras de tal maneira que formam entre si uma trama ou uma rede de articulações, de signos – signos que na sua função significante remetem a signos e não a coisas. (Garcia-Roza, 2004a, p. 42)

O procedimento de Roussel parece insistir numa cisão entre apresentação da coisa e apresentação da palavra. No endereço do sapateiro, trabalhado segundo o procedimento, *Hellstern, 5, place Vêndome* se torna *Hélice tourne zinc plat se rend dôme*. As relações estabelecidas entre as palavras são fonéticas e visuais, mas ignoram os objetos referenciados, quebrando unidades de sentido. Incidindo sobre suas obras, o procedimento de escritura de Roussel cria nome sem referente, palavra sem coisa, imaginação sem imagem. Seu objetivo parece ser exatamente chegar a estes restos, resíduos de fonemas – nem coisa nem palavra nem imagem.

É exatamente no percurso da inscrição prematura – traumática? – da palavra às retranscrições possíveis no desdobramento da memória, das associações

fonéticas às quebras silábicas, da associação à ruptura entre “apresentação da palavra” e “apresentação da coisa”, que se faz a linguagem. Em cada termo pronunciado, a impossibilidade de tocar a coisa se apresenta, pondo em xeque a potencialidade da palavra; em cada palavra pronunciada, a própria história da linguagem se (re)faz.

A linguagem é perda, ela bem o sabe, ela nunca será, mesmo na poesia, acesso imediato à coisa, ela está de luto, mas ela não seria nada mais do que um código se não fosse de lado a lado animada por seu inacabamento, se não fosse sustentada por – e levada para – o que não é. Assim, parece-me, a palavra na análise e a escrita são parentes, pois fazem da perda uma ausência. (Pontalis, 1991, p. 120)

Para nos tornamos seres de linguagem, é preciso aceitar aquilo que é próprio do trajeto da linguagem: sua inscrição no inconsciente, na forma de traços mnêmicos; a transposição destes resíduos em forma de texto; a traição do afeto na fala consciente; o jogo simbólico entre imagem e palavra; a distância sempre por refazer entre mundo e linguagem, coisa e palavra, e a construção desta ausência.

⁵¹ Ou “denotação” (Freud, 1891, p. 46).

CAPITULO 3

FULGURAÇÕES DO EU

[*Impressions d’Afrique, Locus Solus*]

Impressions d’Afrique, romance de Raymond Roussel publicado em 1910, se inicia com o anúncio de que está tudo pronto para a cerimônia de auto-coroação do rei Talou VII, imperador de Ponukélé, país africano em cuja capital, Ejur, banhada pelo Atlântico, se passa a ação. À direita do narrador se encontra um grande teatro vermelho, onde se lê a inscrição “Club des Incomparables”⁵² e o retrato dos “Electeurs de Brandebourg”⁵³; à esquerda, num prédio semelhante à Bolsa de Paris, mas em dimensões menores, trabalham cinco agentes de câmbio que se comunicam estritamente por versos alexandrinos; mais adiante, um busto de Emmanuel Kant, com reflexos luminosos no interior de seu crânio, e um grupo de esculturas representando Philippe d’Orléans inclinando-se diante de Louis XV. Ao longo da obra, serão feitas referências à Arca de Noé, a Perseu e à cabeça de Medusa, à tentação de Eva e à peça *Romeu e Julieta*, representada a partir do *manuscrito original* de Shakespeare – eis as impressões da África!

A cerimônia se inicia com suplícios aplicados aos prisioneiros, apresentações de artistas e de máquinas desenvolvidas em honra ao rei, que carrega sobre a cabeça uma extravagante peruca loira, parte de sua fantasia de Marguerite, de *Fausto*. Estátuas feitas com barbatanas de baleia deslizam sobre um trilho feito de pulmões de veado; através do ilhó de um corpete, uma lâmina ligada a um estranho mecanismo musical atravessa o corpo de uma rainha destronada. Não

⁵² “Clube dos Incomparáveis”

se trata apenas de prodígios mecânicos, mas também as diretrizes do mundo *natural* se alteram em honra ao Rei Talou VII: um machado com lâminas de madeira suga o sangue de cabeças decapitadas; o químico Bex descobre um imã com capacidade de atração tão poderosa que pode puxar até mesmo os navios naufragados do fundo do mar; um verme amestrado opera uma clepsidra, fazendo sair daí uma música húngara típica; gatos se dividem entre um time verde e um vermelho para jogar uma feliz partida de “barres”⁵⁴, onde os *jogadores* de cada lado se organizam em arranjos simétricos; plantas com propriedades magnéticas e odores hipnóticos possibilitam que a memória seja projetada sobre uma tela, como num cinema íntimo; e, numa encruzilhada, há um poderoso eco com “répercussion phonétique et odorante”⁵⁵ (Roussel, 1963, p. 88) – a palavra “rosa” vem acompanhada da repetição do nome e também de seu perfume. Outros prodígios: um habilidoso atirador consegue, com apenas um tiro, separar a gema da clara um ovo; um “decapité parlant”, “cette tête sans corps, qui se mit à bavarder joyeusement avec la plus originale faconde”⁵⁶ (idem, p 72), é, na verdade, uma cabeça de tamanho normal sobre um corpo minúsculo, de cerca de três centímetros, vítima de uma atrofia absoluta. Prodigioso é também o público presente à cerimônia que não se assusta, mas ri do que parece ser uma cabeça decapitada e tagarela.

Não há descrição psicológica dos personagens, mas de suas fantásticas habilidades: Tancrède Boucharesses não possui braços ou pernas, mas consegue, através de poderosas máquinas, fazer os sons de toda uma orquestra; Ludovic é um cantor com uma boca de proporções colossais, nas quais os lábios e a língua foram cindidos e movem-se independentemente, criando quatro sons distintos de uma só

⁵³ “Eleitores de Brandebourg”

⁵⁴ Antiga brincadeira francesa, semelhante ao pique-pega.

⁵⁵ “repercussões fonéticas e odoríferas”

vez (ele canta *Frère Jacques* sem precisar acompanhar-se de um coro); os seis magérrimos membros da família Alcott fazem de seus abdomens cavidades capazes de ecos perfeitos, verdadeiras catedrais ressoantes.

As imagens criadas pelo texto de Roussel parecem contradizer princípios naturais – a madeira mais afiada que o aço e capaz de sugar líquidos; os trilhos de pulmão de bezerro que sustentam uma estátua, e “malgré leurs inconsistance, n’offraient aucune trace d’aplatissement ni de cassure”⁵⁷ (idem, p. 29) – e, ainda assim, insistir em figurar. O químico Fixier aprende com um faquir como acelerar para segundos o tempo de maturação de uvas, “globes diaphanes”⁵⁸ (idem, p. 128), no centro das quais cenas se desenrolam: uma grandiosa batalha na Galícia; uma ação militar desencadeada por um sonho do conde Valriguire, onde um demônio serra sua mulher ao meio; a reprodução de um quadro de Rafael, “Satan blessé par l’épée de l’Ange”⁵⁹; um combate de gladiadores na Roma antiga; Napoleão entrando na Espanha; a narração, feita por São Lucas, de três milagres realizados por Jesus Cristo – a ressurreição de um adolescente de quinze anos, a devolução da voz a uma jovem muda e o *embelezamento* de uma moça feia. A imaginação do leitor é exigida ao máximo e quase se exaure no contraste entre as vastas dimensões das cenas – batalhas, sonhos, milagres – e as proporções mínimas de uma uva em maturação. As descrições hiperdetalhistas querem garantir a visualização perfeita das cenas: o ordenamento dos personagens no espaço, a imagem dos menores objetos, a geografia do lugar. Entretanto, exatamente esta profusão de detalhes concorre para dificultar a visualização da cena.

⁵⁶ “decapitado falante”, “esta cabeça sem corpo, que se põe a conversar alegremente com a mais original eloqüência”

⁵⁷ “apesar de sua inconsistência, não ofereciam nenhum sinal de achatamento ou quebra”

⁵⁸ “globos diáfanos”

⁵⁹ “Satan ferido pela espada no Anjo”

É apenas no décimo capítulo que descobrimos que o *Lyncée*, navio que ia de Marselha para Buenos Aires, naufragou na costa africana e que as construções são realizações dos passageiros, entre os quais se encontram engenheiros, escultores, atores, uma trupe de circo, cientistas, um historiador, cantores, agentes de câmbio, todos feitos prisioneiros por Talou. O “Clube dos Incomparáveis” é a associação entre os náufragos, onde cada membro possui determinado valor na Bolsa de Valores – na falta de outros produtos, compram-se ações uns dos outros, cujos preços inflacionam ou baixam segundo boas ou más expectativas quanto à sua apresentação. Não à toa, Roussel recomendava àqueles que não conheciam sua obra que iniciassem a leitura de *Impressions d’Afrique* a partir de sua segunda parte (Caradec, 1997).

A explicação é tardia. As construções – o Clube dos Incomparáveis, a réplica da Bolsa de Valores de Paris –, as referências à história ocidental, seus pensadores e artistas, à religião cristã, o francês perfeito falado por todos os personagens, inclusive os africanos, já criaram uma outra África, fora da geografia, uma África que, colonizada pela imaginação de Roussel, já se inscreveu para o leitor e não se desfaz diante do que seria uma precária explicação: o trabalho dos náufragos alterando tão profundamente assim a paisagem africana.

Locus Solus, livro seguinte de Roussel, foi lançado em 1914 e narra um passeio ao jardim do cientista Martial Canterel, onde suas descobertas e invenções estão expostas. Uma estátua de terra seca, representando uma criança nua é “le Federal à sêmen-contre vu au cœur de Tombouctou par Ibn Batouta”⁶⁰ (Roussel, 1963/1979, p. 10); uma *hie* voadora compõe um mosaico ao lançar no solo dentes

⁶⁰ “O Federal de sêmen-contre avistado no coração de Tombouctou por Ibn Batouta”

de toda cor e forma; e, mais adiante, um diamante de medidas descomunais, com dezenas de metros de largura e profundidade.

Desdobrando a frase enigmática, somos informados que “Federal” é o nome de uma estátua feita com terra de várias tribos africanas, acometidas por um terrível mal em sua lavoura. Sêmen-contra é um vermicida feito com as plantas surgidas na mão da estátua, que cura a loucura de uma rainha africana, causa das dificuldades na colheita. A explicação vem tardiamente, e os efeitos da frase – desconcerto, incompreensão, estranhamento – já estão marcados para seu leitor.

Todas as maquinarias criadas por Canterel estão em sintonia com o acaso: o vento, a luminosidade, o desenho feito pelas nuvens. O traçado da *hie* é determinado pelo sol, cuja luz é refletida por três espelhos, com inclinações diferentes, colocados em sua base. Para recolher os dentes, Canterel descobriu um inusitado metal capaz de *magnetizar* o cálcio dos dentes humanos, fazendo com que eles sejam atraídos e retirados sem dor, através de um mecanismo que se introduz nas bocas que fornecerão a matéria-prima para o mosaico.

Já o gigantesco diamante é, na verdade, um imenso recipiente repleto até a borda de um líquido chamado “aqua-micans”, onde se encontra a cabeça decepada de Danton, ou o que dela restou: “Ce ne pouvait être que le résidu d’une face humaine, sans nul vestige d’elements osseux, charnels ou cutanés.”⁶¹ (idem, p. 59) A cabeça murmura “d’incohérents fragments de discours empreints de vibrant patriotisme”⁶² (idem, p. 66) quando um gato sem pêlos lhe insere, através de uma corneta esburacada, substâncias ressuscitadoras.

Também dentro do diamante, Faustine, uma nadadora de cabeleira musical, e sete cavalos-marinhos das cores do arco-íris treinados para apostar corrida e

⁶¹ “Isso não podia ser que o resíduo de um rosto humano, sem nenhum vestígio de elementos ósseos, carnis ou cutâneos.”

carregar um sólido globo laranja, referência ao carro de Apolo. Além destes, vários lúdios⁶³ temáticos que sobem e descem representando cenas mitológicas, históricas ou religiosas. No lúdio-Pilatos, a imagem da crucificação de Jesus, com Madalena e Maria ajoelhadas a seus pés, é apresentada por dentro de sua fronte iluminada; em outro lúdio, Richard Wagner, recebe, ainda criança, uma previsão para seu futuro; em 1778, o poeta Gilbert, autor de “Rêves d’Orient Vécus”⁶⁴ vai, em seus sonhos, até as ruínas de Balbek à procura de seu mestre, Mistyr; Alexandre é salvo de ser assassinado por uma ave gigantesca, que se preparava para fazer um nó mortal em volta de seu pescoço com o fio de ouro que levava na pata; o anão Pizzighini sua sangue como prenúncio de uma boa colheita; e Atlas deixa cair a Terra que leva sobre os ombros, exatamente sobre o trópico de Capricórnio. As referências deliram na obra de Roussel, saem do sulco: as narrações religiosas são reescritas, de maneira irônica (tal como o milagre de embelezamento realizado por Jesus), a História é reinventada, a mitologia é revista e a geografia é falsificada – marcos adulterados que desnorteiam o leitor. Tal como as imagens dentro dos globos diáfanos de uva em *Impressions d’Afrique*, as cenas dos lúdios não possuem relação entre si e não serão retomadas ao longo do livro.

A parte mais extensa de *Locus Solus*, entretanto, é a descrição do processo descoberto por Canterel que faz reviver cadáveres. Os corpos assim reanimados não ouvem, não vêem e são desprovidos de consciência. Como autômatos, não fazem mais que repetir suas últimas ações em vida, em salas especiais dentro do diamante gigante, que Canterel fez decorar de forma a reproduzir os cenários habituais de cada um deles.

⁶² “fragmentos incoerentes de discursos plenos de vibrante patriotismo”

⁶³ Aparelho utilizado para demonstrar o princípio de Arquimedes.

⁶⁴ “Sonhos do Oriente Vividos”

O primeiro morto reanimado é o poeta Gérard que escreve, em alexandrinos, sua última obra com tinta dourada, enquanto constrói uma réplica do menino Jesus com restos de lixo; o próximo morte é um velho senhor participa de uma cerimônia festiva onde um torno é colocado e apertado em volta de seu dedo; um dos mortos possui as letras B, T e G gravadas na nuca e responde “un cob!”⁶⁵ sempre que alguém lhe pergunta “Une cédula?”⁶⁶ (idem, p. 110); Hubert, “un gracieux défunt”⁶⁷ (idem, p. 154) de sete anos, sobe ao colo de sua mãe enlutada e recita “le Virelai cousu de Ronsard”⁶⁸; Ethelfeda Exley repete invariavelmente um surto psicótico ao se ver diante do mapa do continente europeu em vermelho; o advogado François-Charles Cortier classifica obsessivamente seus papéis até pegar uma boneca e atirar contra si mesmo, já morto – costuras marcavam, na cabeça da boneca, áreas frenológicas.

A estrutura narrativa de *Locus Solus* repete a de *Impressions d’Afrique*. Se no primeiro, uma África ocidentalizada era apresentada com naturalidade, escondendo o naufrágio do *Lyncée*; em *Locus Solus*, as ações dos autômatos são apresentadas sem que se conheça sua história, como enigmáticas cenas condensadas que serão desdobradas, mais tarde, em narrativas explicativas. A réplica em lixo do menino Jesus faz parte de um estratagema para salvar uma criança de um seqüestro; o monograma B,T,G caracteriza o ator Lauze como seu último personagem, o conde Roland de Mendebourg.

Entretanto, mesmo estas explicações não dissipam os efeitos causados pela cena inicial; ao contrário, acrescentam novas imagens, angustiantes, à situação

⁶⁵ “Cob” é uma raça inglesa de cavalos de médio porte.

⁶⁶ “Uma cédula?”

⁶⁷ “um defunto gracioso”

⁶⁸ “o Virelai cosido de Ronsard”

primeiramente descrita. O conde Mendebourg possuía um monograma com as letras B,T,G gravado na nuca através da inserção permanente de agulhas:

Le but de l'opération était de mettre le sujet en contact incessant, pendant sa vie entière, avec l'astre désigné, qui, au moyen de ses effluves magnétiques, attirés par les pointes aimantées, devait le protéger et le guider.⁶⁹ (idem, p. 145)

Já Ethelfeda possui unhas brilhantes que podem ser retiradas e recolocadas, “certain étamage des ongles, qui, supérieur à tous systèmes de polissage, créait au bout de chaque doigt une sorte d'étincelant petit miroir”⁷⁰ (idem, p. 169).

Novas histórias, como pequenos contos, são ramos da narração principal que nunca retornam ao tronco original. Um dos mortos reanimados, o escritor Claude Le Calvez, vítima de uma infecção fatal de estômago, revive seus últimos momentos, em que foi tratado por um novo método terapêutico: dentro da “Geôle Focale”⁷¹, o morto se posiciona em frente a uma luz esfuziante, cuja potência é medida através de uma gravura antiga, do tempo do rei Charles III. O rei passeava por Lutèce e, desgostoso com a confusão de pequenas ruelas sombrias, decidiu alterar o plano da cidade, criando uma espaçosa avenida que atravessaria a cidade de ponta a ponta. Nesta mesma época, o velho gravurista Yvikel vivia em uma casa escurecida e sem ventilação, cujo ar insalubre fez adoecer sua filha Blandine. Feliz por receber a luz do sol, Yvikel faz uma gravura com o novo mapa da cidade e a oferece ao rei. Neste ponto, Roussel abandona a história de Yvikel, do médico Sirhugues, inventor da gaiola focal, do escritor Le Calvez, e passa a descrever o próximo morto reanimado. A narrativa de multiplicação e desdobramento de Roussel

⁶⁹ “O objetivo da operação era de colocar o sujeito em contato incessante, durante sua vida inteira, como o astro designado, que, através de seus eflúvios magnéticos, atraídos pelas pontas imantadas, devia lhe proteger e guiar.”

⁷⁰ “um tipo de estanhagem de unhas que, superior à todos os sistemas de polimento, criava na ponta de cada dedo uma espécie de pequeno espelho cintilante”

⁷¹ “gaiola focal”

imita o mecanismo das bonecas russas: do ventre vazio de uma surge uma outra, pequena boneca, que, entretanto, nunca retornará ao seu lugar primeiro, não será enviada à sua origem.

Vimos com Freud que a memória é móvel, misto de acontecimento e desejo, sempre se transformando, na lógica do “só-depois” (Freud, 1899/1976). Entretanto, nos mortos reanimados de *Locus Solus*, que repetem indefinidamente as últimas ações de sua vida, encontramos uma rememoração fixa, exata. Escritores, atores, escultores, cientistas, poetas refazem o processo de criação com gestos autônomos. O prodígio da arte e da ciência, parece nos dizer Roussel, é a capacidade de reprodução absoluta, em que a repetição ultrapassa o original: em *Impressions d’Afrique*, as máquinas melodiosas criam cantos mais puros que a voz humana; em *Locus Solus*, a cena dos mortos reanimados é mais exata que as cenas dos vivos.

É impossível ao leitor de Raymond Roussel escapar a um sentimento de desconcerto diante de suas obras, de estranhamento, da sensação de que algo escapa à sua compreensão. A erudição, a elegância de estilo e a clareza de termos se contrapõem ao conteúdo do texto: mortos cuja ressurreição não faz mais que reafirmar o fim da vida, a repetição automática de gestos onde a consciência é imprescindível (o suicídio, o casamento, um surto psicótico, o reencontro de uma mãe com seu filho), corpos compostos e recompostos (unhas que podem ser retiradas e repostas, uma boca que se divide em quatro). Roussel parece, através de seu estilo, querer se colocar *fora* do que escreve enquanto o leitor sente, em seu corpo, a angústia e o desgaste advindos da leitura. Em sua pesquisa biográfica, François Caradec (1997) recolheu diversas críticas da época que podem nos servir. Sobre *Impressions d’Afrique*, um jornalista se pergunta: “Il nous entraîne malicieusement à suivre ses développements, et cela d’un tel air calme qu’on est

longtemps avant de s'arrêtêr et de se dire: 'Ah! çà... est-ce lui qui s'é gare... ou moi?'”⁷² (Paul Reboux, [s.d.], *apud* Caradec, 1997, p. 177).

Sobre o romance *Locus Solus*:

(...) mais ce qui dans la pièce [*Locus Solus*] était poussé à la farce, se développe dans le roman avec un sérieux dont la tranquillité jamais troublée stupéfie. Et cet esprit, c'est celui d'un Villiers de L'Isle-Adam, d'un Edgar Poe : une idée d'ordre logique, généralement d'ordre scientifique, conduite à ses extrêmes conséquences avec une précision de détail dont on reste halluciné. (...) Peut-être, en effet, ai-je mal lu le livre de Raymond Roussel ; peut-être l'ai-je lu trop vite ; il faudra le reprendre ; mais, après tout, *pourquoi ne pas laisser cette porte ouverte?* ”⁷³ (Dujardin, [s.d.], *apud* Caradec, 1997, p. 174, grifos nossos)

Sobre a adaptação de *Locus Solus* para o teatro em 1922, o mesmo Édouard Dujardin escreve na *Revue de l'Époque*, na edição de maio de 1923:

Et tout cela vit avec une vie énorme, à la fois grotesque et puissante, d'une fantasia que va jusqu'à la démence et qui va aussi jusqu'à l'angoisse. (...) J'ai dit que j'avais le souvenir d'une soirée délicieuse ; j'aurais dû dire : âpre et délicieuse.”⁷⁴ (Dujardin, 1923, *apud* Caradec, 1997, p. 230)

A crítica de Elie Richard, 9 de outubro de 1927, no *Paris-Midi*:

L'univers roussellien, il est vrai, ne connaît ni la douleur ni le bonheur : il vit cependant d'un rythme (extra-littéraire) pour ainsi dire cosmique ; il est une re-création du cosmos par une façon de divinité ne distinguant que le mouvement, à qui les sentiments humains sont tellement peu qu'elle n'y prête pas une attention particulière, et qui se tient au milieu de tout, solitaire et douloureuse.”⁷⁵ (Richard, 1927, *apud* Caradec, 1997, p. 333)

As proposições acima nos indicam um sentimento de incompreensão e de desorientação diante do texto, além de surpresa diante da calma e tranqüilidade de

⁷² “Ele nos conduz maliciosamente a seguir seus desenvolvimentos, e isto com um ar tão calmo que se passa muito tempo antes de nos determos e nos dizer: ‘Ah!... isso... é ele quem se extravia... ou eu?’”

⁷³ “(...) mas aquilo que na peça [*Locus Solus*] era empurrado até a farsa, se desenvolve no romance com uma seriedade cuja tranqüilidade nunca abalada espanta. E este espírito, é o de um Villiers de L'Isle-Adam, de um Edgar Poe: uma idéia de ordem lógica, geralmente ordem científica, conduzida às suas conseqüências extremas com uma precisão de detalhe que nos alucina. Talvez, de fato, eu tenha lido mal o livro de Raymond Roussel; talvez eu tenha lido rápido demais; é preciso retomá-lo; mas, depois de tudo, *por que não deixar esta porta aberta?*”

⁷⁴ “E tudo isso vivido com uma vida enorme, às vezes grotesca e potente, de uma fantasia que vai até a demência e também até a angústia. (...) Eu disse que tinha a lembrança de uma noite deliciosa; deveria ter dito: acre e deliciosa.”

⁷⁵ “O universo rousseliano, é verdade, não conhece nem a dor nem a felicidade: ele vive, não obstante, de um ritmo (extra-literário) por assim dizer cósmico; ele é uma re-criação do cosmos por uma forma de divindade que

Roussel, não compartilhadas por seu leitor. Algo ficou por elucidar e esta falta envia à angústia e à loucura – mas, como nos diz, Edouard Dujardin: por que não manter esta porta, mesmo que angustiante, aberta?

O *Estranho*, texto freudiano de 1919, busca desvendar exatamente o sentimento de estranheza, tendo como exemplo principal uma obra literária, *O Homem de Areia*, de E.-T.-A. Hoffman, que narra as desventuras do jovem Nathanael, atormentado por uma lembrança de sua infância e apaixonado por um engenhoso autômato, a boneca Olímpia.

Segundo Freud, os tratados estéticos parecem mais preocupados com sentimentos de natureza positiva, como o belo, o sublime, não analisando o sentimento de estranho, que tem relações com aquilo que é assustador, por um lado, e com o novo e desconhecido, por outro. Entretanto, há algo específico, além do horror e da novidade, que provoca tal sentimento: “O estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (Freud, 1919b/1996, p. 238). Ou seja, aquilo que é estranho, que é renegado como enigmático e estrangeiro, apenas desperta tal sensação por carregar, em si, algo já há muito conhecido, íntimo. Há reconhecimento exatamente naquilo que se apresenta, à primeira vista, como desconhecido.

Buscando circunscrever o conceito de estranho, Freud buscou exemplos retirados da literatura e listou diferenças do termo entre algumas línguas, além das variações de uso e sentido do alemão *unheimlich*. Apesar de serem termos contrários, há um poderoso intercâmbio entre os significados de *heimlich* e *unheimlich*, que pode torná-los até mesmo indistintos:

“Os Zecks são todos *heimlich*.” “*Heimlich*? O que você entende por *heimlich*?” “Bem,... são como uma fonte enterrada ou um açude seco. Não

percebe apenas o movimento, a quem os sentimentos humanos são tão pouco que ela não lhes presta especial atenção, e que se deixa ficar no meio de tudo, solitária e dolorosa.”

se pode passar por ali sem ter sempre a sensação de que a água vai brotar de novo.” “Oh, nós chamamos a isso *unheimlich*; vocês chamam *heimlich*. Bem, o que faz você pensar que há algo secreto e suspeito acerca desta família?” (Gutzkow, [s.d.], *apud* Freud, 1919/1996, p. 241).

O primeiro significado de *heimlich* aponta àquilo que é doméstico, pertencente à casa. O segundo significado do termo seria o de algo escondido, que foi posto fora da vista e está oculto. *Unheimlich* é usado normalmente como antônimo apenas do primeiro sentido. Shelling, entretanto, apresenta outra definição de *unheimlich*: “tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz” (idem, p. 243).

O *estranho* relaciona-se, então, com o retorno de convicções do tempo da infância que, já na vida adulta, foram abandonadas e desacreditadas: a existência do duplo, a possibilidade da imortalidade, a onipotência do pensamento, o poder mágico das palavras. Em *O Homem da Areia*, o personagem-título joga areia nos olhos das crianças que não vão para a cama para depois rouba-los. A sensação de estranheza que permeia o conto seria efeito, segundo Freud, do retorno da ansiedade despertada pelo complexo de castração na infância: “a ansiedade em relação aos próprios olhos, o medo de ficar cego, é muitas vezes um substituto do temor de ser castrado” (idem, p. 249).

Apesar da análise aprofundada do conto de Hoffmann, há qualquer coisa de indefinível no *Unheimliche*. Não há conteúdo que seja invariavelmente *estranho*: uma mão decepada pode provocar estranheza por nos enviar à idéia de castração, mas pode também despertar graça ou fazer parte de um enredo engenhoso. Como único critério, temos que será *estranho* aquilo que despertar uma sensação de estranheza: “É evidente, portanto, que devemos estar preparados para admitir existirem outros elementos, além daqueles que estabelecemos até aqui, que determinam a criação de sensações estranhas” (idem, p. 264).

Freud aponta que muito do que não é estranho na literatura o seria caso acontecesse na *vida real* e, ainda assim, a ficção é um campo mais amplo que a realidade para criar situações estranhas. No caso das obras de Raymond Roussel, a sensação de estranheza parece capturar todas as nuances e sutilezas do *Unheimliche* descritos por Freud. O universo rousseliano, como vimos, não está comprometido com as leis do mundo natural: os mortos podem ser reanimados, os animais são capazes de jogar ou de criar melodias, os ímãs puxam navios naufragados do fundo do mar. Mas, ao contrário dos contos de fadas, onde nada disso seria inquietante, o leitor de *Locus Solus* e de *Impressions d'Afrique* termina sua leitura com uma sensação acre, próxima ao “desamparo experimentado em alguns estados oníricos” (idem, p. 254).

A sensação de estranheza que envolve as obras de Roussel parece estar menos em seu conteúdo – a reanimação de corpos, na forma de autômatos; a alteração das propriedades químicas das substâncias; corpos como brinquedos de montar – do que na relação deste mesmo conteúdo com o estilo de Roussel. Atinge o leitor a calma e naturalidade com que Roussel descreve o mundo de asséptica violência na qual trafegam seus personagens indiferentes: “Sem dúvida, é mais ou menos isso o que podemos chamar de horror: para um olhar desarmado, um encontro de coisas mortas que se penetram, um certo suplício do ser onde as bocas abertas não gritam” (Foucault, 1963/1999, p. 71).

Se o estranho surge porque se torna real algo até então considerado impossível – a realização dos desejos, a existência do duplo, a volta dos mortos –, o estranhamento em Roussel acontece exatamente na negação do extraordinário de sua literatura, na tranqüilidade jamais abalada com que as cenas são descritas: o intercâmbio de membros e pedaços de corpos, unhas que podem ser postas ou

retiradas, o movimento dos olhos de Danton que não estão lá. O sentimento de estranheza, em Roussel, se aproxima da relação lingüística estabelecida por Freud entre *heimlich* e *unheimlich*: trata-se de dizer o horror e negá-lo, numa só voz, numa só trama, num mesmo estilo.

3.1

E como ler Raymond Roussel?...

Não dê ordens ao seu autor; busque tornar-se ele.

Virginia Woolf, *Como ler um livro?*

O que torna aquele que escreve um escritor? O que marca sua escrita como diversa, específica? Como literária? Que ação realiza o escritor que lhe outorga este título? Gilles Deleuze, em seu ensaio “A literatura e a vida”, responde esta questão nos endereçando a alguma coisa que escritor realiza *na* linguagem: “O que a literatura produz na língua já aparece melhor: como diz Proust, ela traça aí precisamente uma espécie de língua estrangeira (...).” (2004, p. 15).

Uma língua estrangeira escavada dentro da língua materna através de um estranhamento calculado; um trabalho hercúleo e, ao mesmo tempo, uma batalha minimalista. É preciso que o escritor reconstrua sua língua, seja “quando opera uma decomposição ou uma destruição da língua materna, mas também quando opera a invenção de uma nova língua no interior da língua mediante a criação da sintaxe” (idem, *ibidem*).

Podemos dizer que Raymond Roussel cria a nova língua de sua escritura ao desenvolver sua sintaxe, da qual conheceríamos apenas os efeitos até que seu

procedimento – ou procedimentos – nos fossem revelados no livro póstumo, *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1935). Afinal, as regras criadas pelo escritor francês – o uso da homofonia em detrimento do significado na criação de seus enredos; a exploração da sinonímia; a frase que inicia e a mesma frase, alterada, já outra frase, que termina – têm força de gramática, regendo rigorosamente suas construções.

Em 1988, Philippe G. Kerbellec, membro da *Association des Impressions Rousseliennes* e da *Bibliothèque Rousseliennne*, lançou uma obra com um autoritário título: *Comment lire Raymond Roussel* – “Como ler Raymond Roussel” –, buscando determinar as diretrizes de leitura dessa língua estrangeira dentro da língua materna criada por Roussel. A tese de Kerbellec é que Roussel mentiu em seu livro póstumo ao negligenciar o rigor de seu procedimento e apresentá-lo como “un bricolage presque enfantin”⁷⁶. Ele desconfia do que chama “pseudo-confession testamentaire”⁷⁷ e do

ton adopté d'une bonne foi désarmante, proprement aveuglante : simplicité de jeux déclarés, bon vouloir manifeste, application puérile à tout bien expliquer, épanchement à cœur ouvert... Tout cela a de quoi rendre le lecteur gâteux.⁷⁸ (Kerbellec, 1988, p. 18)

Ora, qual é a conclusão de Kerbellec? “Il faut chercher plus loin”⁷⁹ (idem, ibidem): é preciso contrariar a orientação de Roussel, quando este diz que seu procedimento é “essencialmente poético”, “aparentado à rima” (Roussel, 1935, p. 23). Insatisfeito com a diretriz fonética primeira deste método de escritura, Kerbellec vai procurar mais além, buscando no *Bescherelle* os significados dos termos utilizados por Roussel, fixando um termo à sua certeza *dicionarial*. Afinal, não é

⁷⁶ “bricolagem quase que infantil”

⁷⁷ “pseudo confissão testamentária”

⁷⁸ “tom adotado de uma boa fé desarmante, propriamente cegante: a simplicidade de jogos declarados, a manifesta boa vontade, aplicação pueril de tudo bem explicar, abandonando-se de coração aberto... Tudo isso tem como objetivo tornar o leitor caduco.”

possível que o procedimento de Roussel tenha, de fato, seu cerne no deslocamento de frases quaisquer! Não é possível que *Impressions d'Afrique* tenha nascido da aproximação fonética entre *pillard* e *billard*!

A revista *Magazine Littéraire*, em seu dossiê dedicado a Raymond Roussel se coloca nos seguintes termos: “Du Symbolisme au Surréalisme, la légitimité de la littérature n’a cessé d’être mise en cause, de toutes les façons”⁸⁰ (*Magazine Littéraire*, 2002, p. 17). Será esta a questão em torno de Roussel: a legitimidade? É legítimo escrever várias e volumosas obras, tais como *Impressions d'Afrique* e *Locus Solus*, a partir de uma simples aproximação fonética? É aceitável que o cerne de uma obra seja algo tão arbitrário, banal e incerto quanto a semelhança sonora entre duas palavras?

Um outro modo de leitura das obras de Roussel, um outro “como ler” seria *La machine à lire Roussel* – “A máquina de ler Raymond Roussel” –, tal como pensada por Juan Esteban Fassio (figura 2):

⁷⁹ “É preciso procurar mais longe.”

⁸⁰ “Do Symbolismo ao Surrealismo, a legitimidade da literatura não pára de ser posta em causa, de todas as formas.”

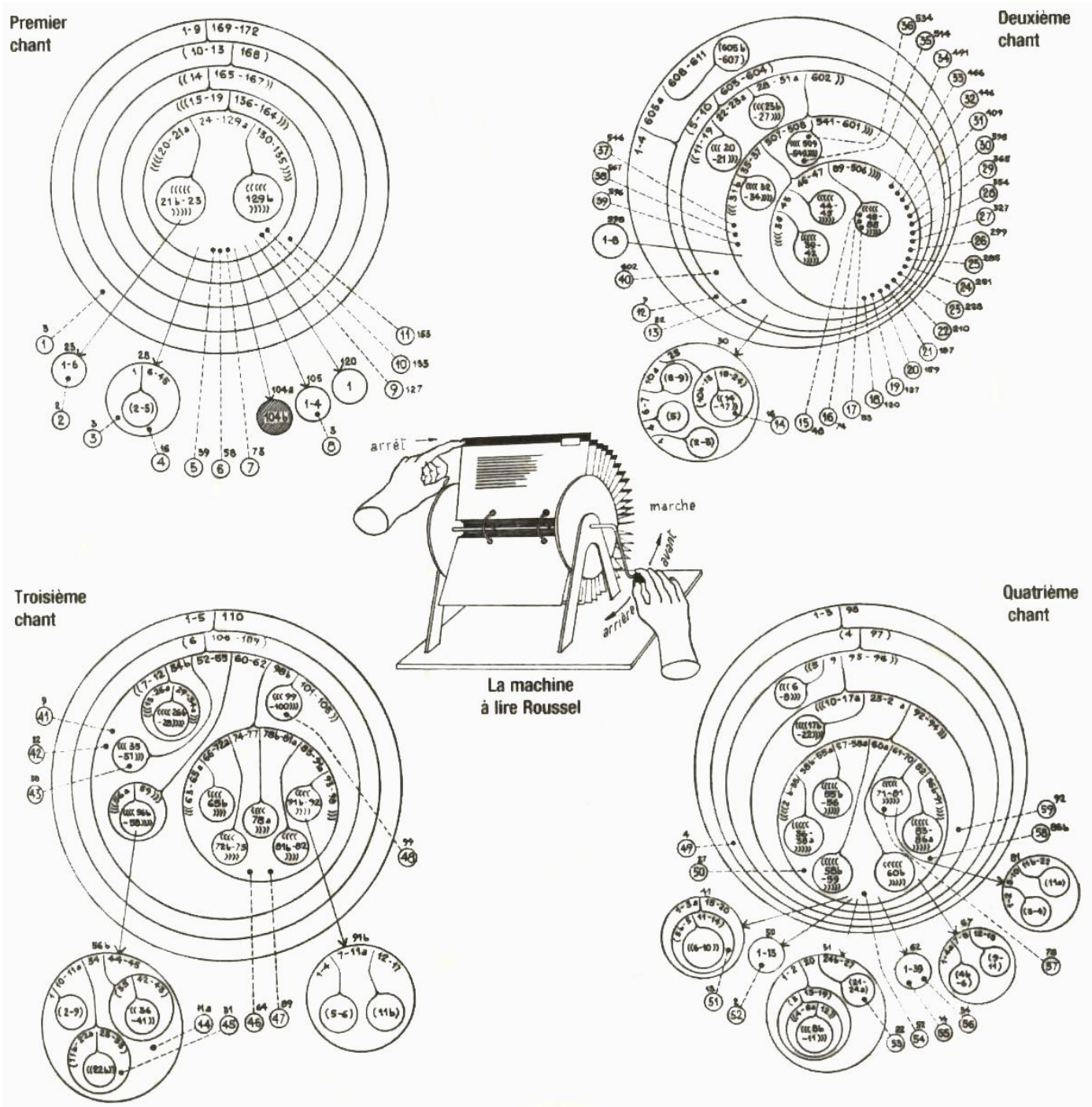


Figura 2

La machine à lire Roussel, Juan Esteban Fassio, [s.d.]
apud Bazantay, 2002, p. 24.

Trata-se de uma máquina para a leitura de *Nouvelles Impressions d'Afrique* (2004), último e engenhoso livro de Roussel – talvez fruto de algum outro procedimento que ele esqueceu de compartilhar com seu leitor e que a máquina de Fassio tenta, quiçá, adivinhar. Tal como a criança do poema de Manoel de Barros, que escuta a cor dos passarinhos, Roussel se propõe aqui um outro *delírio do verbo*: ler as cores das palavras, uma vez que trechos de estrofes, em *Nouvelles Impressions*, são escritos em cores diferentes. Além disso, os versos se encontram dentro de parênteses dentro de parênteses dentro de outros parênteses, que fazem perder o verso original. As notas de rodapé são parte integrante do poema e Roussel exigiu que as páginas não fossem cortadas, de forma que o texto é impresso apenas nas páginas ímpares, podendo prescindir das ilustrações, que ficam ocultas entre as faces internas das páginas ainda não separadas.

E não parece ter sido a única máquina. Susan Stewart cita uma outra “máquina de ler Roussel”, apresentada por J. B. Brunius numa exposição surrealista em 1938 (ela não cita o local). Desta feita, a máquina de leitura que exigia que o leitor andasse sobre uma mesa, sustentada num tripé (Heppenstall, [s.d.] *apud* Stewart, 1992, p. 179).

Como Deleuze, Freud também se pergunta o que realiza o escritor, em “Escritores Criativos e Devaneios”, de 1908, texto capital para uma investigação psicanalítica da criação artística. Ele traça aí um paralelo entre a criança que, ao brincar, constrói um mundo conforme seus desejos, mas que ainda assim o distingue, com bastante firmeza, da realidade, e o escritor que sabe ele também que aquilo que escreve é ficção e não fato (Freud, 1908/1976). Isto lhe permite explorar conteúdos penosos ou dolorosos que, ao adentrarem o plano da arte, podem

produzir prazer ao autor e ao leitor. Este prazer é correlato ao prazer das brincadeiras infantis:

nada é tão difícil para o homem quanto abdicar de um prazer que já experimentou. Na realidade, nunca renunciamos a nada; apenas trocamos uma coisa por outra. O que parece ser uma renúncia é, na verdade, a formação de um substituto ou sub-rogado. (Freud, 1908/1976, p. 151)

Sob a criação literária, encontra-se, então, um brincar sem brinquedos, onde se prescinde dos objetos materiais, ou seja, *fantasia-se*. A fantasia é composta de três tempos: a) o momento atual quando uma impressão desperta um desejo; b) uma lembrança relacionada a este desejo, normalmente da infância; e c) o devaneio com a realização deste desejo num futuro possível. Assim, a fantasia flutua entre presente, passado e futuro, alinhados pelo “fio do desejo que os une” (idem, p. 153).

Segundo Freud, os três tempos da fantasia podem ser utilizados para percebermos as conexões entre a obra de um escritor e sua vida, já que a origem de um texto seria o desejo despertado por alguma ocasião do presente, ressoando na memória do passado e tendo sua realização encenada na obra. Além disso, “a ênfase colocada nas lembranças infantis da vida do escritor – ênfase talvez desconcertante – deriva-se basicamente da suposição de que *a obra literária, como o devaneio, é uma continuação, um substituto, do que foi o brincar infantil.*” (idem, p. 157, grifo nosso)

O escritor seria aquele que audaciosamente nos revela suas fantasias, coisa a que o homem comum se nega. Alguma coisa distancia, de maneira irredutível, as obras literárias do relato das fantasias dos demais, que não nos toca. O devaneio dos escritores não apenas é disfarçado, suavizado; o leitor é também *subornado* pela elaboração estética de uma obra, até que supere “esse nosso sentimento de repulsa, sem dúvida ligado às barreiras que separam cada ego dos demais” (idem, p. 158). O prazer residente na leitura de uma obra não é mais que um *prazer*

preliminar, o riscar de um fósforo, onde a chama real envia às fontes psíquicas mais profundas do leitor, à “libertação de tensões em nossas mentes” (idem, *ibidem*).

É preciso ter em vista que, como marca discursiva que caracteriza sua obra, Freud aponta que mesmo esta análise pode revelar-se como um “esquema muito insuficiente” (idem, p. 156) e que nem uma compreensão clara do processo de criação é capaz de nos tornar escritores criativos. Mesmo sob o escrutínio freudiano, a criação artística resiste em seu enigma.

Uma tese deste texto quase que inescapavelmente criticada é a inferência de que a obra revelaria indícios de uma fantasia pessoal de seu autor. Este ponto será explorado mais adiante. É importante indicar, entretanto, que afirmar que sob toda obra há uma fantasia de seu autor é dar à arte o mais alto valor e não minimizá-la como mero sintoma. Tecendo uma fantasia numa obra, o autor se põe em deslocamento. O que nos perguntamos, entretanto, é: será possível vislumbrar tal fantasia a partir da obra? Podemos descobrir e seguir seus indícios? Quais seriam?

O texto freudiano descortina uma nova compreensão do ato de leitura⁸¹ ao enfatizar o “prazer ainda maior, proveniente de fontes psíquicas mais profundas” (idem, p. 158) que esta pode proporcionar. Com esta colocação, Freud determina um lugar importante para o leitor na compreensão da obra, fazendo operar um “modelo da transferência” (Bartucci, 2001, p. 33), onde a leitura de uma obra é indissociável de seus efeitos sobre inconsciente e desejos do leitor. O texto passa a valer não apenas pelo que apresenta, mas pelo que ignora, pelas lacunas que serão preenchidas, cada vez, a cada leitor, com conteúdos pessoais: “Na realidade, todo leitor é, quando lê, o leitor de si mesmo.” (Proust, 1988, p. 184)

⁸¹ Utilizamos termos correlatos à literatura: leitor, leitura, etc. Tais afirmações, entretanto, podem ser extrapoladas para outros campos da arte.

Dicionários ou máquinas de ler podem se tornar anteparos ou amplificadores dos efeitos da leitura da obra de Roussel sobre o leitor. A leitura *dicionarial* de Kerbellec, ao reaproximar trechos dos livros às “equações de fatos” que lhes deram origem, buscar unir o método e seu resultado de maneira artificial. O leitor de Roussel, em sua leitura, deve se acostumar a que o procedimento surja e, em seguida, desapareça; que seja suspeitado em frases como “C’est le Federal à semen-contre vu au cœur de Tombouctou par Ibn Batouta”⁸² (Roussel, 1963/1979, p. 10), mas que não seja assegurado. A leitura de *Locus Solus* e de *Impressions d’Afrique* faz o procedimento aparecer e desaparecer, submergir da obra e emergir na decifração, de tal forma que o enigma ecoa sobre o leitor, *do lado* do leitor: são tão enigmáticas as razões da escrita de Roussel quanto os efeitos de sua leitura.

Com seu procedimento, Roussel chega a novos encadeamentos sonoros, onde novas palavras são *recortadas*. A palavra, aqui, é, de fato, tomada como coisa, como coisa sonora, maleável, onde as pausas e os silêncios mínimos podem ser renegociados, introduzidos em outros momentos. O sentido foi expurgado do antigo texto, desprezado, para que uma outra coisa fosse alcançada. Depois, as palavras tombadas são levantadas, levantadas do chão, e utilizadas para compor uma imagem onde a marca do sem-sentido de sua origem (o procedimento) se mantém. Não estamos falando de escrita automática, como veriam os surrealistas, mas de um esforço deliberado de desmonte: o procedimento de escritura de Roussel é o germe de destruição e morte no âmago da linguagem, e sua literatura revela os mecanismos através dos quais a linguagem se desfaz, mas, simultaneamente, se refaz.

⁸² "O Federal de sêmen-contre avistado no coração de Tombouctou por Ibn Batouta"

“Je saigne sur chaque phrase”⁸³, diz Martial a Pierre Janet (Janet, 1928, *apud* Roussel, 1935, p. 127). Ele sangra porque parte de seu corpo, aquele de linguagem, está sendo alvejado. E também sangra o leitor, ao tentar decifrar seu texto. A África de Roussel é européia: na entrada da capital, a Bolsa de Paris, um busto de Kant e um rei que passeia com uma farta peruca loira. Alusões são feitas a eventos históricos que não aconteceram, a milagres impossíveis (Jesus Cristo cura uma moça de sua feiúra). Num dos lúdios criados por Canterel, em *Locus Solus*, o poeta Gilbert, nas ruínas de Balbek, procura seu o mestre Mistyr; ou será Gilberte, em Balbec, admirando os quadros de Elstir (Proust, 1984)? Em *Impressions d'Arfique*, encontramos também referência a um certo Suann, antepassado do rei Talou: “Em literatura, os roubos, assim como as recordações, nunca são inocentes” (Souza, 2001, p. 140).

Resultado do procedimento ou de um imaginário pré-existente ao procedimento (Bazantay, 2002), qualquer coisa resiste, nas obras rousselianas, à uma leitura contínua, ininterrupta ou demasiado próxima. Resiste, ousamos dizer, à reconstituição de qualquer possível fantasia fundante da obra. “Le Virelai cousu de Ronsard”⁸⁴ (Roussel, 1963/1979, p. 111) ou “l’Etau indu des Noces d’Or”⁸⁵ (idem, p. 109) interrompem a leitura, exigindo do leitor um certo *giro*, um deslocamento dentro de suas próprias referências lingüísticas. Para continuar a ler, é necessário, então, desapegar-se de certezas, desprender-se do sentido.

Entre obra e leitor, efeitos miméticos, lógicas especulares, identificações imaginárias: “Raymond Roussel est un révélateur : ce n’est pas lui, le ‘fou littéraire’, c’est son lecteur”⁸⁶ (Caradec, 2002, p. 20). Diz Donald Schüler, tradutor da obra de

⁸³ “Eu sangro sobre cada frase.”

⁸⁴ “O Virelai cosido de Ronsard”

⁸⁵ “O torno indevido das Bodas de Ouro”

⁸⁶ Raymond Roussel opera uma revelação: não é ele o louco, o ‘louco literário’ é seu leitor.

James Joyce para o português, “Invenções só falam a receptores inventivos” (Schüler, 1999, p. 24). Ora, a invenção *fala* apenas aos inventores ou as máquinas *produzem* leitores maquinais? É o *verbo que delira*, em *Locus Solus* e em *Impressions d’Afrique*, que revela o leitor como um *louco literário*. As máquinas de ler Roussel são respostas à máquina de distribuir dentes pelo chão, que faz o desenho de um mercenário alemão que sonha; são, mais ainda, resposta à máquina associativa que trabalha alimentada por fonemas de palavras decompostas, por restos de palavras, e que responde pelo nome de “procedimento”.

Diz Edson Luiz André de Sousa sobre a obra de Joyce, de Twombly e de Eliot: “é somente suportando este desequilíbrio, esta ameaça de queda e de perda, que talvez possamos encontrar um lugar para nós nestas obras” (2001, p. 184). Impossível não nos lembrarmos da colocação de Freud sobre a *Gradiva*: “Evidentemente, não foi só nosso herói quem perdeu o equilíbrio” (Freud, 1907/1969, p. 26). Máquinas, dicionários ou fórmulas – *Como ler Raymond Roussel* –, tratam-se de respostas do leitor aos efeitos de uma leitura, à perda do equilíbrio. Defesas contra o trauma da falta de um sentido e contra a impossibilidade de representação que avança sobre as obras de Roussel.

(...) um texto é feito de escrituras múltiplas (...); mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura (...). (Barthes, 1988, p. 70)

As “quase-coincidências” ou coincidências completas entre as palavras são a justificativa de um projeto de desmantelamento da linguagem. Ao visar a linguagem exatamente onde esta é mais frágil – a sinonímia e a homofonia – Roussel traz o significante para primeiro plano, como a linha mestra de sua escritura. Diz ele: *Impressions d’Afrique* nasceu da aproximação entre *pillard* e *billard*. Mas

será esta aproximação entre *pillard* e *billard* pressentida na leitura de *Impressions d’Afrique*? Dando ao fonema tal importância, Roussel parece abrir regiões obscuras em sua escrita, unir espaços vazios a imagens, cavar em torno de uma língua, esburacar a linguagem. Uma escritura realizada a partir da “erosão do significado” (1995, p. 144), para tomarmos emprestada a expressão de Philippe Willemart sobre o crítico literário. É buscando recobrir tais buracos que se trazem máquinas e dicionários para a leitura? É buscando ver o que não há para ser visto? Eis a descrição da cabeça decepada de Danton, em *Locus Solus*

Certains muscles semblaient faire *tourner en tous sens les yeux absents*, tandis que d’autres s’ébranlaient périodiquement comme pour lever, abaisser, crisper ou détendre la région sourcilière et frontale ; mais ceux des lèvres surtout remuaient avec une agilité folle tenant sans nul doute aux prodigieuses facultés oratoires possédées par Danton.⁸⁷ (Roussel, 1963/1979, p. 66, grifos nossos)

Para que aconteça um “verdadeiro trabalho de leitura” (Sousa, 2001, p. 184) nas obras de Raymond Roussel, é preciso tolerar não saber. E, para que, por sua vez, um *verdadeiro olhar* aconteça, é preciso consentir em não ver. Para que o leitor crie para si um lugar próprio de onde seja possível divisar o texto rousseliano, é preciso que ele suporte aquilo do qual esta mesma escritura se furta: as ausências que marca, as lacunas de sentido, o significado despencado, o abandono às associações fonéticas e as imagens quase inimagináveis, como se a escritura ultrapassasse, de longe, o visível. É necessário fazer da perda que a escritura de Roussel denuncia uma perda própria, sentida no corpo do leitor – é preciso marcá-la como coisa sua, inserir algo de seu nestas falhas, nestes sulcos vazios.

⁸⁷ “Certos músculos pareciam fazer girar em todos os sentidos os olhos ausentes, enquanto outros se sacudiam periodicamente como para levantar, abaixar, crispas ou distender a região frontal e das sobrancelhas; mas eram

3.2 Fulgurações do Eu

Não, não eu, mas o vento que sopra através da boca.
D. H. Lawrence

François Caradec pergunta-se: “Devrons-nous continuer à croire Raymond Roussel quand il nous dit que, ‘chez lui, l’imagination est tout’?”⁸⁸ (Caradec, 1997, p. 23-4). Caradec retoma a frase de Martial para Pierre Janet: “on ira chercher tous les actes de mon enfance et on admirera la manière dont je jouais aux barres...”⁸⁹ (Janet, 1928, *apud* Roussel, 1935, p. 128), e completa: “(...) peut-être veut-il dire aussi qu’on recherchera les prémices de son génie littéraire jusque dans les jeux de son enfance?”⁹⁰ (Caradec, 1997, p. 21).

Segundo o biógrafo, *La vue*, obra de 1903, fala do próprio Roussel quando criança; há uma mística entre as datas importantes de sua vida e os números que aparecem em seus livros e peças; em *La Source*, poema inacabado encontrado em 1994, é impossível não reconhecer o retrato da mãe de Roussel; e qual não é o espanto do biógrafo ao perceber que Raoul, um dos personagens de *La Seine*, também “jouait aux barres”! A proposta de Caradec está explícita já nas primeiras páginas de sua pesquisa: a frase de Roussel, “em mim, a imaginação é tudo”, não apenas deve apenas ser vista com prudência, mas tomada como francamente mentirosa.

A gigantesca fortuna de Roussel; o tratamento com o doutor Janet; a forte relação com a mãe, que ele faz embalsamar após a morte (Madame Roussel fazia

os músculos dos lábios que especialmente se movimentavam com uma louca agilidade devida sem nenhuma dúvida às prodigiosas faculdades oratórias possuídas por Danton.”

⁸⁸ “Devemos continuar a acreditar em Raymond Roussel quando ele nos diz que, nele, ‘a imaginação é tudo’?”

⁸⁹ “Irão pesquisar em todos os atos da minha infância e admirar o modo como eu brincava de pique-pega...”

⁹⁰ “talvez ele queira dizer que procuraremos as primícias de seu gênio até nos jogos de sua infância?”

questão de levar seu próprio caixão em suas viagens com o filho); suas manias; seu processo de trabalho (cinco horas trabalhando em duas linhas, três horas buscando o nome de um personagem); a determinação testamentária de que um volume de *Comment j'ai écrit certains de mes livres* fosse entregue, após sua morte, a personagens tão ilustres quanto Tristan Tzara, André Breton, René Char, Salvador Dali, André Gide e o amigo Michel Leiris; a carta deixada para ser aberta imediatamente após sua morte, onde Roussel expressa o desejo, tal como Pierre Loti, que se faça uma longa incisão em seu pulso, para não se correr o risco de enterrá-lo vivo. Não parece fácil escapar ao fascínio das “formidáveis fulgurações de si mesmo”, ao esplendor da “estrela na fronte” que Roussel acreditava portar e ceder à sua biografia, quase tão espantosa quanto sua escritura.

Entretanto, a figura que emerge do estudo biográfico de François Caradec está mais próxima de um homem ingênuo, incapaz de reconhecer o apoio dos surrealistas, alienado do que era produzido na literatura de sua época; que buscava na arte uma espécie de reconhecimento absoluto e imóvel, que lhe restituiria um sentimento de glória que ele não teve senão quando escrevendo *La Doublure*, antes mesmo do lançamento desta obra; que, tímido, não conseguia manter longas conversações e fugia das companhias; e a quem Charlotte Dufrene, após 23 anos de relação, chamava ainda de Monsieur Roussel. Enfim, “un homme caché”⁹¹ (*apud* Caradec, 1997, p. 168), segundo a definição de André Breton, que o conheceu através das encenações de suas peças.

Em busca de leitores, Roussel enviava cópias de seus livros a todos de seu círculo social e até mesmo a um homônimo desconhecido. Riquíssimo, sua fortuna foi dissipada na encenação de suas peças, completamente custeadas por ele, na

⁹¹ “Um homem escondido”

publicação de seus livros, sustentando ex-empregados de sua mãe e, muito provavelmente, sendo chantageado por conta de sua homossexualidade. Apesar de educado nos mais altos padrões burgueses, Edouard Dujardin, crítico da época, não hesita em diagnosticar em Roussel “cette inhabileté dans l’emploi de sa fortune, cette incompréhension totale des susceptibilités parisiennes”⁹² (*apud* Caradec, 1997, p. 245). Chamado para participar de um júri popular no julgamento de um quase-homônimo, Louis Rousselet, em 1928, o escritor dá, em uma entrevista, a seguinte opinião sobre o réu: “Et l’assassin, quel charmant garçon!”⁹³ (*idem*, p. 342). As encenações de *Impressions d’Afrique*, em 1911, e de *Locus Solus*, de 1922, foram verdadeiros escândalos, onde a polícia foi chamada para conter não apenas os insatisfeitos, mas também para controlar os jovens surrealistas, partidários exaltados do autor. Em *Locus Solus*, o público lançava moedas sobre os atores até que alguém da equipe técnica suplicou: “Jetez des billets!”⁹⁴ (Caradec, 1997, p. 225).

Em “Escritores Criativos e Devaneios”, Freud afirma:

Uma poderosa experiência do presente desperta no escritor criativo uma lembrança de uma experiência anterior (geralmente de sua infância), da qual se origina então um desejo que encontra realização na obra criativa. A própria obra revela os elementos da ocasião motivadora do presente e da lembrança antiga. (Freud, 1908/1976, p. 156)

Tal afirmação é criticada por ser vista, muitas vezes, como uma legitimação da “psicobiografia” ou por aparentar a arte, como indica Giovanna Bartucci, de “formações sintomáticas”:

Assim é que tal compreensão aproxima a referida modalidade estética às características do princípio do prazer, trazendo consigo um caráter regressivo e infantil, conferindo à arte uma proximidade com as formações sintomáticas, isto é, uma formação de compromisso entre recalque e o retorno do recalçado. (Bartucci, 2001, p. 32)

⁹² “esta inabilidade no emprego da sua fortuna, esta incompreensão total das suscetibilidades parisienses”

⁹³ “E o assassino, que rapaz encantador!”

⁹⁴ “Joguem notas!”

Didier Anzieu busca problematizar a visão apresentada por Freud ao lançar a seguinte questão: “A fantasia é o menor múltiplo comum da maioria dos homens e, portanto seria esta que a psicanálise aplicada à arte se atribuiria como tarefa erudita, desmascarar?” (1997, p. 246). O psicanalista vai mais longe em sua crítica, implicando que é possível que outra coisa que não a fantasia esteja na origem da obra: “A obra, quer encene a existência cotidiana ou acontecimentos extraordinários, tem origem diversa: ela inventa uma representabilidade para um setor da realidade psíquica tanto do autor quanto do leitor, que não a possuía” (idem, p. 244).

Se seguirmos a orientação de Freud de buscar na vida do escritor esta lembrança de uma experiência infantil que contém os germes do desejo origem da obra, esbarramos em alguns complicadores: como assegurar que determinado evento infantil está na gênese de uma obra? A lembrança infantil, como vimos, é sujeita às transformações do “só-depois”, assim, de que nos vale uma informação biográfica factual? Que acontecimentos compõem uma biografia? Como atestar que também a biografia não recebe o selo da ficção? Ou, pensando de outra forma, podemos reduzir nossas questões às seguintes: por quais caminhos obra e vida se encontram? Haverá, de fato, uma unidade entre ambas ou não será a obra exatamente uma descontinuidade necessária da vida? Tomemos como exemplo a obra de Marcel Proust. Apesar das semelhanças insistentemente apontadas, não há, entre a vida do escritor e o narrador de *À la Recherche du Temps Perdu*, senão estranheza (são estrangeiras uma a outra): de tão próximas, elas estão infinitamente distantes. No momento em que Proust escreve “Durante muito tempo, deitava-me cedo” (Proust, 2003, p. 9), ele mesmo desaparece e institui outro em seu lugar. Didier Anzieu, após ter publicado um livro de contos, confessa: “Compreendo melhor a atitude dos autores diante das explicações psicanalíticas. Não é resistência

inconsciente à interpretação; é a legítima reticência daquele que não reconhece mais o que fez no que se diz dele.” (Anzieu, 1997, p. 245)

A obra, o texto, a escritura não oferece um caminho que, ao ser feito inversamente, desemboca na outra ponta e oferece sua nascente: o autor. Roland Barthes nos diz: “(...) a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem”, no momento em que “a voz perde sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa” (Barthes, 1988, p. 65). A literatura moderna, onde lançamos Roussel, abriu-se às incertezas: não apenas a linguagem foi posta em xeque como também o autor deixou de ser o fiador de um texto. Terminada uma obra, pode-se dizer que aquele que a escreveu foi-se, despediu-se com o texto, tornou-se um outro, transformado pelos efeitos de sua própria escritura:

(...) todo ato de escritura verdadeiro, ou seja, um escrito que produz um sujeito, implica uma certa condição de exílio daquele que enfrenta o desafio de escrever. A tensão que se cria é justamente que há uma diferença importante entre aquele que se põe a escrever e o sujeito que este escrito produz. (Sousa, 2001, p. 174)

A escritura provoca efeitos naquele que se dispõe a escrever: deslocamento de si, exílio da língua e, para que aconteça a obra, deve-se correr um risco, o risco de um novo ordenamento, de uma reconfiguração. Guardando as devidas diferenças, o autor se desconhece em seu texto à maneira que o sujeito em análise é fulminado pelas imagens dos sonhos da noite anterior ou por um lapso lingüístico: “Le poème en sait plus que le poète.”⁹⁵ (Bellemin-Noël, 1978, p. 7) Este movimento de deslocamento atende pelos nomes mais diversos: estranhamento, exílio, vazio, solidão. Michel Foucault nos diz que a loucura não faz obra, mas reenvia ao vazio do qual nasce a obra. Não apenas ao vazio, nos parece, mas também à solidão essencial que se encontra na origem da escritura:

⁹⁵ “O poema sabe mais que o poeta.”

L'œuvre est solitaire : cela ne signifie pas qu'elle reste incommunicable, que le lecteur lui manque. Mais qui la lit entre dans cette affirmation de la solitude de l'œuvre, comme celui qui l'écrit appartient au risque de cette solitude.⁹⁶ (Blanchot, 1955, p. 15)

Não apenas um risco experimentado pelo autor, mas o risco de solidão da obra que o leitor também deve aceitar correr. Nos diz Marguerite Duras: “La solitude de l'écriture c'est une solitude sans quoi l'écrit ne se produit pas”⁹⁷ (1993, p. 14). Uma solidão específica, que nasce do corpo: “Cette solitude réelle du corps devient celle, inviolable, de l'écrit”⁹⁸ (idem, p. 15). Uma solidão que marca o corpo na obra (do autor) e que reenvia a obra ao corpo (do leitor).

A biografia pode se colocar, então, não como um decifrador automático de uma obra, mas exatamente como seu contrário: uma maneira de desviar-se da obra. Nos diz Lacan: “(...) essa elisão não poderia ser elucidada por meio de um traço qualquer de sua psicobiografia: mais faria ser obstruída por isso” (Lacan, p. 17, 2003). É possível, pensar, por exemplo, em Louise Bourgeois quando fala sobre sua infância e o triângulo amoroso vivido entre sua mãe, seu pai e Sadie, sua governanta (Rivera, 2002). Conhecer os fatos da infância de Louise Bourgeois não torna sua obra menos enigmática. Ao contrário de desvendá-la ao público, a artista parece mais colocar seu corpo *em frente* à obra, num gesto de proteção maternal que impede a visão, um corpo escondendo outro – corpo-escultura – ambos caros ao seu autor. Em Raymond Roussel, fazer uma correspondência direta entre sua obra e sua vida é ceder às *fulgurações de si mesmo*, à *estrela na frente* que ele acreditava portar. *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1935), apesar de sua intenção de oferecer aos escritores do futuro seu método de trabalho, é também literário, é também peça de ficção.

⁹⁶ “A obra é solitária: isso não significa que ela se mantém incommunicável, que lhe falta o leitor. Mas quem a lê entra nesta afirmação da solidão da obra, como aquele que a escreve pertence ao risco dessa solidão.”

⁹⁷ “A solidão da escritura é uma solidão sem a qual o escrito não se produz (...).”

No campo de crítica das artes, ainda não parece ter sido fundada uma *distância justa* entre obra e autor. Estreita-se o espaço entre obra e autor, como fez Caradec, ou abole-se radicalmente esta ligação, criando artistas imaginários, sem biografias ou com biografias falsas – basta pensarmos nos heterônimos de Fernando Pessoa. É possível que não haja mesmo uma distância justa entre obra e autor, talvez este seja um espaço elástico, que se comprime ou se expande, não podendo ser cristalizado em fórmula alguma. Diz a escritora canadense Margaret Atwood: “Ser escritor é arriscar a se transformar na metade invisível de um número de duplos e possivelmente também uma cópia da qual não há um original autêntico” (Atwood, 2002, p. 82), apontando que a biografia não é o original, cifrado, de uma obra, mas que a obra deve, talvez, tomar um estatuto de *simulacro*, de, exatamente, uma cópia cujo original perdeu-se há muito.

Há, obviamente, relações entre obra e trajetória de um artista. Mas relações sutis, distantes de uma correspondência direta entre biografia e aquilo que um crítico acredita ser o “conteúdo” de um texto. É com muita lucidez, por exemplo, que Michel Foucault deslinda um destes fios ao ver na morte de Roussel a cláusula, a condição prima de *Comment j’ai écrit certains de mes livres*. E se Roussel é “un pauvre petit malade”⁹⁹ (Janet, 1928, *apud* Caradec, 2002, p. 18) para Pierre Janet, ele não é doente *também* em sua obra, mas explora, talvez, uma doença própria à linguagem, da qual sofremos todos. Doença que se instala no momento em que balbuciamos os primeiros nomes, esforços em direção de outras palavras que se apresentam como plenas, mas que sofrem do mesmo vazio essencial, vazio que possibilita que, por elas, outras palavras escorreguem, como entre *pillard* e *billard*. “Así, en un extremo,

⁹⁸ “Esta solidão real do corpo se torna aquela, inviolável, do escrito.”

⁹⁹ “um pobre pequeno doente”

la realidad que las palabras no pueden expresar; en el otro, la realidad del hombre que sólo puede expresarse con palabras”¹⁰⁰ (Paz, 1988, p 30).

¹⁰⁰ “Assim, num extremo, a realidade que as palavras não são capazes de expressar; em outro, a realidade do homem que se pode expressar apenas com palavras.”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O procedimento evoluiu e fui conduzido a tomar uma frase qualquer, da qual extraía imagens ao desarticulá-la, um pouco como se tratasse de extrair disso desenhos de rébus.

Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*

Felix Guattari, analisando as cartas da Franz Kafka, repletas de descrições de sonhos, diz:

Ali onde a interpretação freudiana parava – diante do que designava por ‘umbigo do sonho’ –, tudo começa para Kafka. Evitando submeter os pontos de não-sentido ao jugo de qualquer hermenêutica, ele os deixará proliferar, amplificar-se, a fim de engendrar outras formações imaginárias, outras idéias, outros personagens, outras coordenadas mentais, sem sobrecodificação estrutural de nenhum tipo. Instaure-se assim o reino de processos criadores, antagonistas à ordem estabelecida das significações. (2003, p. 11)

Kafka estuda a natureza das imagens dos sonhos e faz delas motor de seus escritos. Não se interessa por explicá-las ou traduzi-las a partir das possibilidades da realidade acordada, mas exatamente em manter a tensão do sonho, da imagem que pode ter nascido de uma frase – o pensamento latente de Freud – mas que não se deixa reenviar às palavras – o umbigo do sonho.

Guattari parece contrapor a interpretação freudiana às cartas de Kafka e à maneira como o escritor tcheco percebia a produção onírica, esquecendo que também Freud evitava submeter o umbigo do sonho a uma interpretação exaustiva. Percebemos em *A Interpretação dos Sonhos* (Freud, 1900/1999) que, se há uma *hermenêutica* do sonho, ela é infinita – a interpretação de um sonho nunca é completa – e múltipla – interpretações diferentes, nem sempre complementares e tampouco coincidentes, podem se sobrepor num único sonho.

O papel que o sonho tem para Kafka, a linguagem, em suas potencialidades, tem para Roussel. Se Kafka, conforme nos diz Guattari, inicia sua escritura onde a interpretação do sonho estaciona, também Roussel cria seu texto

onde os poderes de esclarecimento do sentido terminam: a sinonímia, a homofonia, as repetições, a palavra decomposta, esfacelada. É o que ele almeja: encontrar este lugar, este nó, o umbigo próprio da linguagem, correlato ao umbigo do sonho – marca de algo que talvez tenha estado lá (o cordão umbilical, o sentido), mas que não pode mais ser reintegrado, que é para sempre irrecuperável. E, se não for possível encontrar este lugar, este nó, “o ponto onde ele mergulha no desconhecido” (Freud, 1900/1999, p. 507), resta, então, construí-lo, através da destruição ativa e repetida do sentido.

A obra de Raymond Roussel, que tem como origem um método único de quebra e recomposição das palavras e como efeito uma sensação de estranhamento atestada nas críticas da época, resiste bravamente a uma interpretação que a esclareça. Mesmo que seu texto seja irretocável gramaticalmente e haja elegância em seu estilo, continua tratando-se de um texto de decifração, onde a linguagem acontece fora dos sulcos de sentido. Se a tarefa à qual o escritor voluntariamente se lança é dar representação a algo ainda não representado – não à toa, o escritor é muitas vezes comparado a um tradutor de uma língua estrangeira –, na obra de Raymond Roussel resistem áreas irrepresentáveis, de imagens como que inimagináveis ou imagens fraturadas, que negativizam o poder próprio à imagem.

Se, em *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1935), somos apresentados a um método de escritura, descobrimos, ao final desta dissertação, que falta ao leitor de Roussel um método de leitura. Aquilo que seria o percurso natural de uma história infantil – alquimistas, aventuras, segredos, expedições, caçadores, naufrágios, prodígios – sofre uma espécie de exaltação, de enlouquecimento em sua literatura. Não há certeza para quem se aventura no jardim

de Canterel ou na África imaginária de Ponukelé. O confete, essencial no carnaval pseudo-alexandrino de *La Doublure* (Roussel, 1979), faz do papel – suporte da escritura – pedaços de palavras, sílabas misturadas e recompostas, usadas para criar “desenhos de rébus”. Rébus apenas, sem soluções.

Buscar a psicanálise como uma referência, um norte, para a leitura da obra de Raymond Roussel não é procurar os conceitos que farão sua escritura baixar as defesas e revelar seus segredos, mas se tornar atento às linhas de força de seu texto e, na falta de um sentido, manter-se, ainda assim, sensível aos efeitos de sua leitura. A psicanálise, antes de oferecer uma palavra final sobre uma obra, deve nos fazer escutar “une parole *autre* en sorte que la littérature ne nous parle pas seulement des autres, mais de l’*autre* en nous” ¹⁰¹ (Bellemin-Noël, 1978, p. 17, grifo do autor)

É importante assinalar que fazer da psicanálise e da literatura companheiras de um trajeto é tarefa arriscada uma vez que não há, de fato, nada que as obrigue à companhia: “nem a psicanálise necessita da arte para seu exercício e desenvolvimento, nem esta tampouco precisa da primeira, seja do ponto de vista da produção artística ou crítico-teórica” (Azevedo, 2006, p. 14). Mesmo que não precisem uma da outra, não é possível ignorar, por exemplo, o recorrente apelo de Freud à literatura, ao teatro e à escultura em seu caminho de construção da psicanálise.

Já a arte, esta claramente não precisa da psicanálise e tampouco da interpretação psicanalítica. A obra não necessita de interpretação alguma: “Cependant, l’œuvre – l’œuvre d’art, l’œuvre littéraire – n’est ni achevée ni

¹⁰¹ “uma palavra *outra* uma vez que a literatura não nos fala apenas dos outros, mas do outro em nós.”

inachevée : elle est. Ce qu'elle dit, c'est exclusivement cela : qu'elle est – et rien de plus.”¹⁰² (Blanchot, 1955a/2005, p. 14-15)

Um texto, obviamente, não é insensível a um sentido posteriormente construído, mas o que a obra faz dispensa até mesmo este sentido: ela expressa a si mesma. A solidão da obra é esta independência – não é necessário que alguém a decifre para que ela continue a ser – e esta insegurança – nenhum sentido ali encontrado se firma o suficiente para poder ser declarado como parte da obra ou ser considerado indispensável à sua leitura.

Elle [l'œuvre] est sans preuve, de même qu'elle est sans usage. Elle ne se vérifie pas, la vérité peut la saisir, la renommée l'éclaire : cette existence ne la concerne pas, cette évidence ne la rend ni sûre ni réelle, ne la rend pas manifeste.¹⁰³ (idem, p. 15)

O risco de fazer psicanálise e literatura caminharem juntas advém da tentação de tomar os conceitos psicanalíticos como uma grade de interpretação que oferecerá as chaves da *compreensão* de um texto, sem os quais uma obra não teria *sentido*. Os objetivos de uma interpretação devem ser outros: “A interpretação psicanalítica visa não a produção de um sentido em uma explicação que fixa o sujeito, mas a produção de novas palavras em um estranhamento do sujeito.” (Rivera, 2005, p. 9)

Uma questão atravessa o nosso estudo: a da linguagem. Mais prudente que perguntar *o que é a linguagem* é perguntar-se *o que faz a linguagem*, interrogar seus usos, tendo em vista que a única maneira de responder a isso é unir e contrapor diferentes respostas, necessariamente incompletas. Em nosso estudo, uma concepção cotidiana da linguagem como subordinada à comunicação naufraga, se

¹⁰² “Entretanto, a obra – a obra de arte, a obra literária – não é nem acabada, nem inacabada: ela é. O que ela diz, é exatamente isso: que ela é – e nada mais.”

¹⁰³ “Ela [a obra] é sem prova, do mesmo modo que é sem uso. Ela não se verifica, a verdade pode aprisioná-la, a reputação a clareia: esta existência não lhe concerne, esta evidência não a torna nem indubitável nem real, não torna-a manifesta.”

pensarmos a comunicação como um ato certo e eficiente de referenciação. Talvez, porque, como aponta Foucault, haja mais coisas para se dizer do que palavras para dizê-las. Ou porque, conforme assinala Freud, as ligações entre “apresentação de palavra” e “apresentação de coisa” são demasiado frágeis, podem ser romper muito facilmente ou se estreitar demais, como na psicose. Ou, talvez, poderíamos dizer ainda, com Roussel e seu procedimento, que a rede semântica e fonética que cada palavra ativa à sua volta é infinita, múltipla e impossível de rastrear. Mas, se a linguagem é perda e ausência, é exatamente este inacabamento a alma de ponta a ponta (Pontalis, 1991).

Roussel falhou em reencontrar a glória tão procurada. Talvez tenha procurado nos lugares errados: ela não estava no reconhecimento público, mas processo de criação de *La Doublure*, quando o tempo parece ter se estacionado – ele exige que, em todos seus livros póstumos, conste uma foto sua da época em que estava escrevendo seu primeiro livro (Caradec, 1997). Entretanto, um outro objetivo parece ter sido alcançado: esfacelar as palavras e delas retirar “desenhos de rébus”, compondo obras tão enigmáticas que nem mesmo a revelação de seu procedimento soube aplacar.



Figura 3

Foto de Raymond Roussel, escolhida por ele para figurar em todos os seus livros póstumos
Coleção Particular, *apud* Caradec, 1997, p. 203

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANZIEU, D. As marcas do corpo na escrita: um estudo psicanalítico do estilo narrativo. In: ANZIEU, D., et al. *Psicanálise e linguagem: do corpo à fala*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1997. p. 243-264.
- ATWOOD, M. *Negociando com os mortos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- AZEVEDO, A. V. de. Ruídos da imagem: questões de linguagem, palavra e visualidade. In: RIVERA, T., & SAFATLE, W. (orgs.). *Sobre arte e psicanálise*. São Paulo: Escuta, 2006. p. 13-29.
- BARTUCCI, G. Uma psicanálise finda: sobre a eficácia clínica do processo de leitura. In: BARTUCCI, G. (org.). *Psicanálise, Literatura e Estéticas da Subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2001. p. 17-38.
- BARTHES, R. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988. p. 65-70.
- _____. *O prazer do texto*. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. Trad. J. Guinsburg.
- _____. Escritores e escreventes. In: BARTHES, R. *Crítica e Verdade*. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003, p.31-39. Coleção Debates. Trad. Leyla Perrone-Moisés.
- BAZANTAY, P. Secrets de fabrique. *Magazine Littéraire*, Paris, n. 410, p. 23-25, juin 2002.
- BESNIER, P. Roussel et la lague des oiseaux. In: KERBELLEC, P. G. *Comment lire Raymond Roussel: cryptanalyse*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1988. p. 9-14.
- BELLEMIN-NOËL, J. *Psychanalyse et Littérature*. Vendôme: Presses Universitaires de France, 1978. Collection: Que sais-je ?, n.1752

- BIRMAN, J. *Entre Cuidado e Saber de si: sobre Foucault e a psicanálise*. 2 ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. Coleção Conexões.
- BLANCHOT, M. La solitude essentielle. (1955a) In: BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 2005. p. 11-36.
- _____. Les deux versions de l'imaginaire. (1955b). In: BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 2005. p. 341-355.
- BREUER, J. & FREUD, S. Estudos sobre a histeria. (1893-1895). In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1974. v. II.
- CARADEC, F. *Raymond Roussel*. Paris: Fayard, 1997.
- _____. Un excentrique très raisonnable. *Magazine Littéraire*, Paris, n. 410, p. 18-22, juin 2002.
- DELEUZE, G. A literatura e a vida. (1997) In: DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 11-16. Trad. Peter Pál Pelbart. Coleção TRANS.
- _____. *Proust e os signos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. p. 3-24. Trad. Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado.
- DUCHAMP, M. *Duchamp du signe*. Paris: Flammarion, 1994.
- DURAS, M. *Écrire*. Paris: Gallimard, 1993.
- ECO, U. Sobre algumas funções da literatura. In: ECO, U. *Sobre a literatura*. Rio de Janeiro, São Paulo: Editora Record, 2003, p. 9-21.
- FOUCAULT, M. Prefácio (Folie et Dérison). (1961a) In: MOTTA, M. de B. (org). *Problematização do Sujeito: Psicologia, Psiquiatria e Psicanálise*. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. p. 152-161. Coleção Ditos e Escritos I.
- _____. A Loucura só existe em sociedade. (1961b) Entrevista a J.-P. Weber). In: MOTTA, M. de B. (org). *Problematização do Sujeito: Psicologia, Psiquiatria e*

Psicanálise. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. p.161-164.

Coleção Ditos e Escritos I.

_____. Dizer e Ver em Raymond Roussel. (1962) In: MOTTA, M. de B. (org).

Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 1-12. Coleção Ditos e Escritos III.

_____. O “Não” do Pai. (1962) In: MOTTA, M. de B. (org). *Problematização do*

Sujeito: Psicologia, Psiquiatria e Psicanálise. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. p.185-189. Coleção Ditos e Escritos I.

_____. *Raymond Roussel*. (1963) Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.

_____. Linguagem e Literatura. (1964). In: MACHADO, R. *Foucault, a Filosofia e a*

Literatura. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. p. 137-174.

_____. A Loucura, a Ausência de Obra. (1964) In: MOTTA, M. de B. (org).

Problematização do Sujeito: Psicologia, Psiquiatria e Psicanálise. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. p. 210-219. Coleção Ditos e Escritos I.

_____. Filosofia e Psicologia. Entrevista a Alan Badiou. (1965) In: MOTTA, M. de B.

(org). *Problematização do Sujeito: Psicologia, Psiquiatria e Psicanálise*. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. p.220-231. Coleção Ditos e Escritos I.

_____. O que é um autor? (1969). In: MOTTA, M. de B. (org). *Estética: literatura e*

pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298. Coleção Ditos e Escritos III.

_____. Loucura, Literatura, Sociedade. Entrevista a T. Shimizu e M. Watanabe

(1970). In: MOTTA, M. de B. (org). *Problematização do Sujeito: Psicologia, Psiquiatria e Psicanálise*. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. p. 233-258. Coleção Ditos e Escritos I.

- FREUD, S. *A interpretação das afasias*. (1891) Lisboa: Edições 70, 1977.
- _____. Lembranças Encobridoras. (1899) In: *Edição Brasileira Standard das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. III, p. 329-354.
- _____. *A Interpretação dos Sonhos*. (1900) Rio de Janeiro: Imago, 1999.
- _____. A Psicopatologia da Vida Cotidiana. (1901) In: *Edição Brasileira Standard das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. VI.
- _____. Os Chistes e sua Relação com o Inconsciente. (1905) In: *Edição Brasileira Standard das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. v. VIII.
- _____. Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen (1907). In: *Edição Brasileira Standard das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. v. X. p. 12-98.
- _____. Escritores Criativos e Devaneios. (1908) In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. IX. p. 145-158.
- _____. O Inconsciente. (1915) In: *Edição Brasileira Standard das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XIV. p. 164-222.
- _____. 'Uma criança é espancada': uma contribuição ao estudo da origem das perversões sexuais. (1919) In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. XVII. p. 221-253.
- _____. O estranho. (1919) In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XVII. p. 235-273.

- _____. Além do Princípio do Prazer (1920). In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. XVIII, p. 11-75.
- _____. O ego e o Id. (1923) In: *Edição Brasileira Standard das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. XIX, p. 31-63.
- _____. Uma nota sobre o bloco mágico (1925). In: *Edição Brasileira Standard das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. XIX. p. 281-290.
- _____. Extratos dos documentos dirigidos a Fliess (1950a). In: *Edição Brasileira Standard das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. I, p. 217-331.
- _____. A Proton Pseudos [Primeira Mentira] Histórica (1950b). In: *Edição Brasileira Standard das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. I, p. 406-410.
- GARCIA-ROZA, L. A. *Palavra e Verdade: na filosofia antiga e na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- _____. *Sobre as afasias, o projeto de 1895*. 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004a. Introdução à metapsicologia freudiana, v. 1.
- _____. *A Interpretação do Sonho*. 7. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004b. Introdução à metapsicologia freudiana, v. 2.
- GUATTARI, F. Os 65 sonhos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 fev. 2003. Caderno Mais!, p. 10-15.
- HUOT, H. *Do sujeito à imagem: uma história do olho em Freud*. São Paulo: Escuta, 1991.

- KERBELLEC, P. G. *Comment lire Raymond Rousse: cryptanalyse*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1988.
- KON, N. M. De Poe a Freud – O gato preto. In: BARTUCCI, Giovanna. *Psicanálise, Literatura e Estéticas da Subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2001, p. 91-1267.
- LACAN, J. Lituraterra. (1971) In: *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2003. p. 15-25
- MACHADO, R. *Foucault, a Filosofia e a Literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- MACHEREY, P. Apresentação. In: FOUCAULT, M. *Raymond Rousel*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999. p. VI –XXIV.
- PAZ, O. El lengaje. In: *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Economica, 1998. p. 29-48.
- PIGLIA, R. *Formas Breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- PONTALIS, Jean-Bertrand. *A força de atração*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1991. Trad. Lucy Magalhães.
- PROUST, M. *À sombra das raparigas em flor*. São Paulo: Abril Cultural, 1984. Trad. Mário Quintana.
- _____. *O tempo redescoberto*. 8. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1988. Trad. Lucia Miguel Pereira.
- _____. *No caminho de Swann*. Rio de Janeiro: Globo/São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003. Trad. Fernando Py.
- RIVERA, T. *Arte e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. Coleção Passo-a-passo, n. 13.

- _____. *Guimarães Rosa e a Psicanálise: ensaios sobre imagem e escrita*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- ROUSSEL, R. *Comment j'écris certains de mes livres*. Paris: Gallimard, 1935.
- _____. *Impressions d'Afrique*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1963.
- _____. *Locus Solus*. (1963) Paris: Gallimard, 1979.
- _____. *La Doublure*. Paris: Société Nouvelle des Éditions Pauvert, 1979.
- _____. *Nouvelles Impressions d'Afrique*. Paris: Al Dante/Léo Scheer, 2004.
- RUDGE, A. M. *Pulsão e Linguagem: Esboço de uma concepção psicanalítica do ato*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. p. 71-99.
- SCHÜLER, D. Introdução. In: JOYCE, J. *Finnegans Wake/Finnicius Révem*. São Paulo: Ateliê Editorial/Porto Alegre: Casa de Cultura Guimarães Rosa, 1999. p. 14-25.
- SOUSA, E. L. A. de. Totumcalmum. A condição de exílio da escrita. In: BARTUCCI, G. (org.). *Psicanálise, Literatura e Estéticas da Subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2001. p. 171-184.
- SOUZA, E. M. Madame Bovary somos nós. In: BARTUCCI, G. (org.). *Psicanálise, Literatura e Estéticas da Subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2001. p. 129-143.
- STEWART, S. *On longing*. Durham: Durke University Press, 2003. p. 177-179.
- STOEKL, A. *Politics, Writing, Mutilation: the cases of Bataille, Blanchot, Roussel, Leiris and Ponge*. Minneapolis, USA: University of Minnesota Press, 1984.
- WILLEMART, P. *Além da psicanálise: a literatura e as artes*. São Paulo: FAPESP/Nova Alexandria, 1995.

ÍNDICE DE IMAGENS

Figura 01 – Gravura de Lebégue para o <i>Gaulois de Dimanche</i>	23
Figura 02 – <i>Machine à lire Rousse</i> , Juan Esteban Fassio	75
Figura 03 – Raymond Roussel aos 18 anos	96