

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E LITERATURA FRANCESA

RODRIGO FERRAZ DE CAMARGO

PEREC / LACAN
SOLETRAÇÕES DO ENIGMA
Uma tentativa de articulação entre Literatura e Psicanálise

São Paulo
2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

PEREC / LACAN
SOLETRAÇÕES DO ENIGMA
Uma tentativa de articulação entre Literatura e Psicanálise

Rodrigo Ferraz de Camargo

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Francesa do Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Philippe Willemart

Pesquisa financiada pela FAPESP

São Paulo
2008

Para C

Agradecimentos

Em primeiro lugar, à minha “Carinho”. Uma alegria que se chama Maria Carolina de Arruda Galvão de Barros.

Em seguida. À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP – pela bolsa e pela possibilidade de realizar este trabalho.

Aos meus pais – Denis de Moura Camargo e Claudia Ribeiro Ferraz – pelo que me proporcionaram nestes anos de formação. É isso mesmo: sem eles não teria sido possível.

Ao meu orientador Prof. Philippe Willemart, pelos desafios lançados.

Aos Profs. Christian Dunker e Claudia Pino, pelas contribuições fundamentais em todos estes anos e primordialmente no Exame de Qualificação.

Ao Eduardo Furtado Leite, pela decolagem lacaniana.

Ao Álvaro Andrade Garcia, por sertão amigo.

Ao Juliano Garcia Pessanha, por me apresentar ao poema.

Ao Patrick Haller, por me mostrar os *bancs d’Eugénie*.

Ao Arturo Perez Gamero, por ler comigo aquelas linhas de litureterra.

Aos quatro cavaleiros do apocalipse – André Ferlauto, Glauco Iglioni, Rodrigo Santos e Rogério Cipolla – pela leitura atenta das centenas de citações que lhes envie.

Aos meus queridos interlocutores do Laboratório do Manuscrito Literário. Especialmente aos Profs. Roberto Zular e Verônica Galindez.

Aos confrades psicanalistas: Jader Bispo, Délia Maria, Renata Petri, Ronaldo Torres, Paulo Rona, Abenon Menegassi, Maria de Fátima Galindo, Luciana Pires, Heloísa Ramirez, Marcia Fraguas, José Maria Mericoni, Renata Guarido, Chico, Flávia e família, por todas as gentilezas, regalos, indicações e conversas ao longo dos tantos encontros, seminários e cartéis psicanalíticos. Gostaria de agradecer em especial meu amigo Rogério Lerner.

Aos artistas, mestres e psicanalistas: Mauro Mendes Dias, Rômulo Ferreira, Domingos Infante, Monica Horta, Selda Haller, Dominique Fingermann, Luiz Carlos Nogueira (*in memoriam*), Sandra Grostein, Ana Laura Prates, Maria Cristina Kupfer, Nanci Buhner, Marlene Guirado, João Augusto Frayze, Maria Helena Patto, Contardo Calligaris, Franklin Leopoldo e Silva, José Leon Crochick, Richard Simanke, Frederico Barbosa, Julio Pimentel, Jairo Goldberg, Tatiana Ferraz, etc. E claro, ia me esquecendo... Obrigado Oscar.

Aos camaradas do LATESFIP – Laboratório de Estudos em Teoria Social, Filosofia e Psicanálise. E em particular ao Prof. Vladimir Safatle.

A todos os meus companheiros de consultório. E particularmente Maurício Hermann, Jovita Carneiro de Lima e Rosa Maria Rodrigues.

A Fernanda Maria Bueno de Almeida Prado, pelo apoio dado no início de minha empreitada clínica. E aos meus irmãos Daniela e Gabriel.

À minha irmã Renata, pelos serviços prestados e nossas conversas apuradas.

À Pitula, pela confiança depositada.

Aos meus avôs queridos – Paulo e Yvonne – e toda nossa família. Um agradecimento especial ao meu tio Paulo Jr. Afinal, sem ele não teria voltado para Paris tão cedo. E, finalmente, ao meu primo Ricardo (*in memoriam*), em quem sempre penso na hora de fazer tais agradecimentos.

CAMARGO, Rodrigo Ferraz de. PEREC / LACAN – Soletrações do enigma: Uma tentativa de articulação entre Literatura e Psicanálise. Dissertação de Mestrado em Literatura Francesa. FFLCH-USP. São Paulo, 2008.

RESUMO

Este trabalho visa estabelecer uma relação entre literatura e psicanálise. Muito já se falou sobre o cruzamento entre essas duas práxis distintas, independentes e autônomas. Hoje, parece inevitável interligá-las, sobretudo, teoricamente. A idéia deste projeto nasce, inicialmente, do desejo de aproveitar uma relação pouco explorada entre dois autores franceses contemporâneos. Falecidos num intervalo de seis meses entre o final de 1981 e começo de 1982, Jacques Lacan e Georges Perec fizeram história na cena intelectual francesa do final do século XX. A fim de mostrar a amplitude dos estudos em torno da obra destes dois autores, cada um em seu território, é possível dizer que ambos se preocuparam, primordialmente, com a questão da letra, seja Lacan voltado para experiência analítica, seja Perec inteiramente imerso no campo literário.

Situados na passagem do estruturalismo ao pós-estruturalismo francês, Lacan e Perec não se cruzaram diretamente. Gostaríamos de compreender as conseqüências de uma nova teoria do sujeito que se esboçava a partir da segunda metade do século XX, principalmente, a leitura que ambos fizeram de autores que freqüentaram e foram atravessados. Lacan deve ser visto como um analista. Perec tomado como um escritor. Porém, uma pesquisa de tal natureza pode se justificar pelos seguintes aspectos: 1. Ambos operam sobre o inconsciente. E daí decorre a enorme importância da obra e o ensino de Jacques Lacan. 2. Trata-se de difundir e disseminar um autor da maior envergadura, pouco conhecido e explorado no Brasil até hoje, que é o genial virtuose das letras e fenômeno literário internacional que é Georges Perec.

CAMARGO, Rodrigo Ferraz de. PEREC / LACAN - Puzzle's spell: A try of articulation between literature and psychoanalysis. Master's Degree in French Literature from University of Sao Paulo, 2008.

ABSTRACT

This dissertation aims to establish a relation between literature and psychoanalysis. A lot has been said about the crossing between those distinct praxis. Nowadays, it seems inevitable to interconnect at least theoretically. The idea of this project arises initially from the wish to approach the relationship not explored until now from those two French contemporaneous authors. Deceased on interval of six months in the end of 1981 and the beginning of 1982, Jacques Lacan and Georges Perec made history in the intellectual French scene in the end of 20th century. To bring along the wideness of those researches, each one in your own territory, it's possible to say that both are primordially with deep concern toward the subject of the letter. Lacan in the psychoanalytical experience and Perec submerge in the literary field.

Lacan and Perec, placed from French structuralism and pos-structuralism, haven't crossed directly. It would like to comprehend the consequences of the new theory of the subject that started from the second part of 20th century especially your studies across by other authors. Lacan must being seeing as an psychoanalyst. Perec as a writer. However a research of that nature must be justified by two aspects: 1. they operate of unconscious. This is the enormous importance of the work and teachings of Jacques Lacan. 2. It's about to diffuse and disseminate a great author not known in Brazil until now, which is literary virtuous that is Georges Perec.

CAMARGO, Rodrigo Ferraz de. PEREC / LACAN – Épeler l'énigme: Une articulation entre la littérature et la psychanalyse. Master en Littérature Française. FFLCH – USP. Sao Paulo, 2008.

RESUMÉ

Ce master vise à établir un rapport différent de ce qui s'est fait auparavant entre la littérature et la psychanalyse en rapprochant deux auteurs français contemporains rarement étudiés ensemble par la critique. Décédés entre septembre 1981 et mars 1982, Jacques Lacan et Georges Perec ont marqué la scène intellectuelle française à la fin du XXe siècle. Le principal enjeu de ce travail est à la fois de démontrer l'amplitude des recherches possibles autour de leurs œuvres et de souligner la place privilégiée attribuée au sujet de la lettre, Lacan dans l'expérience psychanalytique, Perec le champ littéraire. Nous voulons comprendre les conséquences d'une nouvelle théorie du sujet qui s'annonce depuis la deuxième moitié du XXe siècle. Toutefois, une recherche comme telle ne peut se justifier que parce que tous deux opèrent sur l'inconscient, ce qui justifie l'énorme importance de l'œuvre et de l'enseignement de Jacques Lacan et ensuite parce qu'il s'agit de diffuser l'œuvre d'un grand auteur, encore très peu lu au Brésil, l'écrivain Georges Perec.

Avant, il n'y avait rien,
ou presque rien;
après, il n'y a pas grand-chose,
quelques signes,
mais qui suffisent pour qu'il y ait haut et un bas,
un commencement et une fin,
une droite et une gauche,
un recto et un verso.

GEORGES PEREC

In « La page » Espèces d'espaces, Galilé, 1974



Il faudrait voir s'ouvrir la dimension de la vérité comme variable,
c'est à dire de ce que, en condensant comme ça les deux mots,
j'appelle la variété avec un petit e avalé, la varité.

JACQUES LACAN

In Le Séminaire, livre XXIV (19.04.1977)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
I. O VÔO DA LETRA	
a. O paradoxo entre memória e esquecimento.....	20
b. Pretextos freudianos.....	21
c. Código Atlântico – os cadernos de Leonardo da Vinci.....	25
d. A noção de despesa: parte obscura.....	28
e. Parênteses: (histeria, psicoses e neurose obsessiva).....	29
f. Uma charada pictórica inconsciente.....	30
g. Um embuste – o inconsciente ou <i>unbewusste</i>	34
h. Invisíveis evidências.....	41
i. O pote de mostarda.....	45
j. A ficção do paradigma indiciário.....	49
II. ZONA CINZENTA	
a. Dois textos indissolivelmente imbricados.....	55
b. Alfabestização.....	56
c. O direito e o avesso contidos um no outro.....	59
d. Hotel Berghof.....	61
e. Bureau Véritas.....	65
f. Nome-Próprio.....	70
g. 55° (lat. S) e 71° (log. W).....	75
h. O quiasma enfim em questão ou <i>Breaking the Waves</i>	83
i. Acontecimento e trauma.....	88
j. Ce repère Péric.....	94
III. A ESTRUTURA, MODO DE FICÇÃO	
a. 11, rue Simon-Crubellier – uma imagem.....	105
b. 23 de junho de 1975 – um instante.....	108
c. Truanices lacanianas e chalaças perecquianas.....	112
d. OuLiPo ou a Literatura Potencial.....	116
e. Sob <i>contrainte</i>	120
f. Estruturalismo em ondas curtas.....	124
g. As listas de Péric.....	127
h. A diagonal do compêndio e a poligrafia do cavaleiro.....	135
i. Essa aventura entre linhas.....	149
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	165
BIBLIOGRAFIA.....	177

Introdução

Este trabalho visa uma articulação entre literatura e psicanálise. E fazendo parte de um programa de pós-graduação em literatura francesa, esta pesquisa se embasou no seguinte corolário: « comment la littérature devient-elle affine à la psychanalyse? »¹

Em outras palavras, o que a literatura tem a ver com a psicanálise? Essa articulação, que já foi trabalhada em tantos lugares², está atravessada pela questão do saber psicanalítico e, decididamente, também pela questão da verdade. Dizer que não há verdade da verdade não quer dizer que não haja verdade. Porém, dizer isso não encerra a questão. Pelo contrário. Tendo em vista tais elementos, prefigura-se, então, o horizonte do que pretendemos examinar aqui, no caso: o que a psicanálise produz quando seu saber passa para o texto literário.

Antes, porém, seria preciso adiantar o seguinte problema: não é fácil de discernir quando se trata da passagem do significante à letra. Assim posto, um psicanalista, propriamente falando, não escuta; um psicanalista, na sua prática clínica, lê algo naquilo que ouve, isto é, *grosso modo*, na operatória sobre o inconsciente por parte do analista só existem leituras e não escutas³.

Há deste modo uma questão preliminar destas manifestações do inconsciente que são organizadas pela letra. Exatamente nessa passagem que se faz do grande Outro enquanto tesouro dos significantes, marcado pela incompletude do simbólico, ao outro cuja pequena letra tenta dar conta desse furo no Outro. Do literal que faz litoral, lembrando o quanto Lacan insistiu, especialmente a partir do início dos anos 1970, sobre esta questão em textos, por exemplo, como “Lituraterre”.

Se não há, portanto, Outro do Outro, como ensina ele, esse Outro barrado só corrobora a descoberta freudiana de que o acesso ao desejo supõe a castração: significante de uma falta no Outro. Enfim, a letra cumpre aí uma função dupla – de que um determinado texto dará testemunho, como veremos mais adiante –, função de suporte e causa do desejo por um lado e por outro, função suscetível de produzir uma inscrição, mas que não seria forçosamente da ordem de um escrito. Letra que brilha por sua ausência, mas que brilha justamente por não estar escrita.

¹ PORGE, Éric. « Lacan, la poésie de l'inconscient ». In : *Lacan et la littérature*. Paris : Éditions Manucius, 2005. Coll. *Le marteau sans maître* [René Char], dirigée par Jean-Jacques Gonzales et Éric Marty.

² Cf. BELLEMIN-NOËL, Jean. *Psicanálise e Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1983.

³ EIDELSZTEIN, Alfredo. *El grafo del deseo*. Buenos Aires: Manantial, 1993.

Fica apontada assim a orientação que nosso percurso tomará. Via de regra calcando-se na noção lacaniana de um semi-dizer da verdade com sua potencial estrutura de ficção. Este trabalho, entretanto, só ganhará algum relevo ao podermos introduzir um quarto elemento ao nó que se propôs acima entre Lacan (ou a psicanálise), escritura e inconsciente. Tratar-se-á de um nome e uma obra que fará o contraponto necessário que alinhavaria nossa tentativa de articulação.

Examinaremos parte da obra do escritor Georges Perec. E seus livros, pelo que acompanhamos em nossa trajetória de leitura nos últimos anos, vão muito além de uma mera denúncia da insuficiência da linguagem. Há neles uma concepção da linguagem e uma teoria escritural embutida em sua ficção que atravessa o campo lacaniano de forma inédita e silenciosa. Isso equivale a dizer que, nesse caso em questão, há uma direção de via dupla que vai da psicanálise à literatura e no seu retorno: da literatura à psicanálise.

Georges Perec nasceu em 1936 em Paris. Morreu jovem, prestes a completar 46 anos de idade, em 1982. Seus pais eram imigrantes poloneses, judeus e morreram em campos de concentração na II Guerra, quando Perec era ainda um garoto de 6 anos de idade. Órfão e filho único, ele passou sua infância em alguns orfanatos, experiência que relatou numa admirável e inovadora autobiografia: *W ou le souvenir d'enfance*. Este livro foi escrito no começo dos anos 1970 ao longo de sua terceira psicanálise, sua derradeira e decisiva experiência analítica. Deste material partiremos de uma afirmação paradoxal, quase que um desafio para uma autobiografia, que diz de alguém que não tem nenhuma memória da infância. Todavia, como qualquer criança que brinca de esconde-esconde e não sabe se permanece escondida ou prefere ser descoberta, a partir de uma série de arquivos⁴ de diversos materiais, o autor forja suas primeiras recordações.

A primeira, aos três anos, teria por cenário o fundo da loja de sua avó. A família estava reunida à sua volta, todos ficaram extasiados pelo fato do garoto acabar de ter desenhado uma letra hebraica que “teria a forma de um quadrado aberto em ângulo inferior esquerdo”. Uma letra chamada “Gimmel”. Mas, como todo mundo, Perec admite francamente, que esqueceu tudo

⁴ Ver também quando Jacques Derrida reelabora o conceito de “arquivo”. Uma questão, segundo ele, num só tempo: ética, política, técnica e jurídica. 1. *Arkê*, do grego, remete “ao original, ao primeiro, ao principal, ao primitivo, em suma, ao começo”. 2. *Archivum* ou *archium*, do latim, emprega também o sentido de “uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os *arcontes*, aqueles que comandavam. (...) eram em seu lar, nesse lugar que era a casa deles (...) que se depositavam então os documentos oficiais. Os arcontes foram os seus primeiros guardiões. Não eram responsáveis apenas pela segurança física do depósito e do suporte. Cabiam-lhes também o direito e a competência hermenêuticos. Tinham o poder de *interpretar* os arquivos.” In: *Mal de Arquivo – uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

aquilo dos primeiros anos de vida. Mas como todo mundo, ou quase, ele diz também, que teve um pai, uma mãe, um penico, um berço, um chocalho, e mais tarde outros brinquedos.

Num processo de lenta decifração, escreve ele, uma letra assim foi adquirindo contorno entre o “decurso de minha história e a história de meu decurso”. Somos levados assim ao lugar primordial de onde nasceram seus livros, isto é, a letras isoladas entre si incapazes de se ligarem, mas que na infância de Percec encontramos seu ponto de partida e as coordenadas por onde seus escritos encontraram no caminho três pontos de suspensão.

(...)

Lacan diz que “a arte do analista deve consistir em suspender as certezas do sujeito”⁵. Por sua vez, a fala, o discurso e a história evidenciam a originalidade do método psicanalítico. O inconsciente seria então aquela parte da análise marcada por um branco ou por uma mentira. No corpo, as lembranças, o estilo, as lendas e, inevitavelmente, todas as suas distorções⁶, formam um arcabouço pelo qual o sujeito reconhece ou não o que está contido de sua *história* e o que lhe pertence do *real*.

O retorno à Freud proposto por Lacan também demarcou “que o sonho tem a estrutura de uma frase”⁷, ou seja, que é preciso ater-se à sua letra para poder lê-lo. Tomemos nessa vertente outra formação do inconsciente, no caso freudiano do Homem dos Lobos, quando Lacan nos lembra⁸ da palavra *Wespe*, cuja letra *W* se esvai no espaço de um lapso para dali se transformar no *S.P.* das iniciais do nome do sujeito.

Ora, se toda fala pede uma resposta, toda fala tem um endereçamento; resíduos de fórmulas deste tipo exigem que o psicanalista – e sabemos que a experiência analítica extrai sua força do particular – por vezes não responda à demanda. Não é à toa que Lacan indique que a ação do psicanalista seja menos livre em sua estratégia do que em sua tática. Menos ainda ele é livre, acrescenta ainda, no que as domina, isto é, em sua política⁹. Mas não se trata aqui, portanto, de refazer clinicamente a teoria da letra em Lacan, de entender seu sentido em tal ou tal período de seu ensino. Trata-se muito mais de tomá-lo pela sua ação numa práxis já inserida na cultura e de eventuais repercussões que foram se disseminando de sua obra. Em

⁵ LACAN, Jacques. “Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise”. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, p. 253.

⁶ Op. Cit. p. 260-1.

⁷ Op. Cit. p. 268.

⁸ Op. Cit. p. 302.

⁹ LACAN, Jacques. “A direção do tratamento e os princípios de seu poder”. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, p. 595-6.

nosso entender Georges Perec alicia algumas delas. E nos perguntamos então no que isto pode se aplicar nesta articulação sem igual entre literatura e psicanálise.

Resumamo-nos. O espaço deste trabalho assim visto não é euclidiano. Ele se propõe curvo. E ainda: topológico. Abre-se um arco fundamental que se estende basicamente entre dois livros de Perec: de *W ou a memória da infância* (1975) até *A vida modo de usar* (1978). Trata-se do percurso que se faz a partir de uma letra – W – que atravessa, digamos assim, a fronteira de duas ficções romanescas diferentes, mas que reconhecemos algo entre elas – “(...)”¹⁰ – que é da ordem de uma inscrição. Inscrição que paradoxalmente não cessa de não se inscrever.

Há um saber das letras e aqueles que se ocupam delas sob a forma de uma escritura serão os primeiros aliados daqueles que desde Freud se ocuparam da palavra no divã. O fator decisivo nos textos de Perec é que eles não deixam outra saída ao leitor senão uma entrada. Entenda-se por isso que é preciso colocar algo de si nessa empreitada de picotar palavras, antiga e sutil questão de uma das facetas desta estranha e ao mesmo tempo familiar relação da linguagem com o corpo.

Escolhemos ler esses dois livros de Perec não sem razões. Localizamos neles os sítios de concentração e dispersão da insistência em todas as posições de uma letra [W]. Instância de repetição que se verifica tanto em termos táticos e estratégicos como políticos também: autoridade da letra que se lê; ao contrário do significante que só se ouve. A leitura e o destaque que se dará especificamente destes dois livros procuram um modo que se pretende inédito de abordar o texto perecquiano, comumente desvinculado desta filiação lacaniana. Desta não-relação nasceu nosso interesse de questionar o *status quo* de tal incongruência.

Lacan prestou em vários momentos de sua obra sua justa homenagem ao “literário”, naquilo que inclusive intitulou a razão desde Freud, que num texto seminal, por exemplo, se dedica à instância [autoridade; insistência]¹¹ da letra.

“Também o sujeito, se pode parecer servo da linguagem, o é ainda mais de um discurso em cujo movimento universal seu lugar já está inscrito em seu nascimento, nem que seja sob a forma de seu nome próprio.”¹²

¹⁰ PEREC, Georges. *W ou le souvenir d'enfance*. Paris: Denoël, 1975 [2000], p. 89.

¹¹ Veja sobre isso a contribuição decisiva de Jean-Luc Nancy e Philippe Lacoue-Labarthe em *O título da letra: uma leitura de Lacan*. São Paulo: Escuta, 1991.

¹² LACAN, Jacques. “A instância da letra ou a razão desde Freud”. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, p. 498.

Em *La disparition*, o desaparecimento de uma letra é tematizado. Georges Perec escreveu esse romance em 1969, um imenso lipograma sem a letra “e”. Aliás, as únicas vezes que se empregou essa vogal ao longo do texto inteiro foi somente na capa do livro, onde se escreve normalmente o nome do autor. E mais: só se sabe no *après-coup* que se trata de um texto sobre a ausência da letra “e”.

A distinção do objeto *causa de* desejo do objeto *de* desejo também se faz crucial. Ao inventar o objeto pequeno “a”, Lacan provoca uma reviravolta na teoria psicanalítica. Ele mesmo a encara como sua maior contribuição para a psicanálise. Trata-se de um conceito cujos desdobramentos se dão até os dias de hoje. É notório também que a pequena letra “a” componha as vogais do nome de Lacan.

No entanto, apesar de tratarmos neste trabalho de manobrar textos tão díspares e de autores tão heterogêneos, e, assim, passarmos por seus nomes quase o tempo todo, não abordaremos diretamente nem a letra “e” nem o objeto “a”. Uma presença que se inverte e se desvela, inclusive, através da ausência. Faremos nosso caminho nos apoiando não propriamente sobre conceitos, mas, sobretudo numa outra letra, a saber, a letra “W”. Veremos que nesse percurso de uma letra que corre atrás da verdade da descoberta freudiana, se chega num buraco fundamental que tem a forma de um “X”. E como num quiasma que se impõe entre psicanálise e literatura, este entrecruzamento se apregoa de forma surpreendente na transferência analítica.

Pierre é o pseudônimo de um dos casos clínicos mais famosos do psicanalista Jean-Bertrand Lefèvre Pontalis. Ex-aluno e ex-analisante de Jacques Lacan nos anos 1950 e 60, Pontalis foi psicanalista de Georges Perec entre maio de 1971 e junho de 1975. E em diversas ocasiões, utilizando inclusive outros pseudônimos, escreveu relatos clínicos desse seu famoso caso:

“Pierre me descrevia as ruas onde vivera, os quartos onde dormira, o desenho do papel de parede, precisava-me as dimensões do leito, da janela, a localização de cada móvel, a forma do fecho da porta, e eis que nesse inventário maníaco, dessa recensão infinita que não poderia ter deixado nada de fora, nascia em mim o pensamento pungente da ausência. Os quartos de Pierre: quanto mais eu os via se encherem de objetos, mais eles me pareciam vazios; quanto mais precisa era a topografia, mais vasto o deserto; quanto mais o mapa se povoava de nomes, mais

mudo ele era. Ali só havia relíquias, não havia ninguém. E estranhamente era em mim, que o buraco se abria.”¹³

O escritor argentino Ricardo Piglia num belo texto intitulado “Sujeitos trágicos – literatura e psicanálise”, diz ali que a psicanálise gera muita resistência, mas por outro lado, acrescenta ele, cria muita atração. Mas que estranha atração também é essa que psicanálise e literatura geram entre si? Afinal, nos perguntamos isso constantemente, o que uma deve à outra? E de que lugar pode-se então abordá-las? Perec, entre outras tentativas, estabeleceu o seguinte numa das centenas de histórias de *La Vie mode d'emploi* [VME]. Trata-se de um recorte que conta a “*história do hamster privado de seu jogo favorito*”:

No capítulo LXXXI (81) de [VME] estamos no quarto de Olívia Rorschash. Ela está sentada ao lado da cama junto de alguns objetos que vai levar para sua 56.^a viagem de volta ao mundo. Ela relê e recapitula uma lista de instruções que deixará para alguém cuidar do seu apartamento antes de partir. Trata-se, aparentemente, de tarefas triviais como pegarem uma encomenda, trocarem a água das flores, limparem um lustre, enfim, devolver os livros para a biblioteca, verificar se os vizinhos não quebraram nada, etc. Mas uma delas, particularmente, nos chamou atenção por um texto do crítico francês Claude Burgelin, estudioso pesquisador da obra de Perec. Próximo a ele, especialista em literatura contemporânea na Universidade, Burgelin em seu extraordinário livro *Les parties de dominos chez Monsieur Lefèvre: Perec avec Freud, Perec contre Freud*, inicialmente se perguntava – não sem razões – onde o psicanalista poderia estar incrustado naquele hiper-romance [VME]. E, para surpresa geral dos perecólogos de plantão, ele o encontra criptografado num dos itens desta pequena lista, aparentemente nada importante, qual seja:

« - acheter de l'Édam étuvé pour Polonius et ne pas oublier de l'amener une fois par semaine chez Monsieur Lefèvre pour sa leçon de dominos. » (1)

E ali é preciso observar uma *nota de rodapé* – aqui extraída da edição brasileira – da letra posta por Perec a esse respeito.

“(1) Polonius é o quadragésimo terceiro descendente de um casal de hamsters domesticados que Rémi Rorschash ofereceu a Olívia pouco tempo depois de conhecê-la: haviam visto num teatro de variedades de Stuttgart um domador de animais e ficaram de tal forma siderados pelas proezas esportivas do hamster

¹³ PONTALIS, Jean-Bertrand Lefèvre. *O amor dos começos*. Rio de Janeiro: Globo, 1988, p. 148. *Apud* PINO, Claudia Amigo. “A escritura da ficção e a ficção da escritura – análise de *53 jours*, de Georges Perec.” Tese de Doutorado, FFLCH-USP, São Paulo, 2001, p. 257.

Ludovic – à vontade tanto nas argolas quanto na barra fixa, tanto no trapézio quanto nas paralelas – que quiseram comprá-lo. O domador, Lefèvre, recusou-se, mas acabou por lhes vender um casal – Gertrude e Sigismund – ao qual ensinara jogar dominó. A tradição manteve-se de geração a geração, com os pais ensinando em cada uma delas espontaneamente o jogo aos seus filhotes. Infelizmente, no último inverno, uma epidemia quase dizimara por completo a pequena colônia: o único sobrevivente, Polonius, não podia jogar sozinho e, mais ainda, estava condenado a perecer se não pudesse continuar a praticar seu passatempo favorito. Por isso, era necessário, uma vez por semana, levá-lo a Meudon a um domador que, embora aposentado, continuava até hoje, para sua satisfação pessoal, a treinar esses animaizinhos inteligentes.”¹⁴

Trata-se de reconhecer nada menos do que Shakespeare, Kafka, Freud, Pontalis e Perec, todos eles, nesta micro-história do roedor que jogava dominó e gostava de queijo Edam. Isso foi postulado com astúcia por Burgelin. Mas gostaríamos de acrescentar nessa lista [mais, ainda]: Jacques Lacan.

Desde sempre, o inconsciente não foi levado em conta pelo discurso científico, mas é preciso, todavia, levar em consideração que o inconsciente só é o testemunho de um saber ao ratear.

« Je étais comblé. Shakespeare, Kafka, Freud, Pontalis et Perec déboulaient en même temps. La kafkaïenne histoire de cet acrobate d’un nouveau genre, si parfait virtuose dans l’art des impeccables paraboles, prenait place parmi toutes celles que métaphorisent au long de *La vie mode d’emploi* les prouesses verboulipiennes de Perec. Et il était inutile de gloser lourdement sur ce hamster hamlétien qui a la Pologne inscrite en son nom et sur les rendez-vous hebdomadaires chez ‘Lefèvre’, son dresseur. De façon insistante, le jeu de dominos revenait sur le tapis. Une histoire de jeu, un de plus dans cette *Vie mode d’emploi* où elles abondent, dérisoire et futile comme tout jeu, proposant toutefois discrètement cette idée de domination (voir aussi de masque) liée au mot *domino*. Si derrière ces fantaisies simiesques et hamstériennes rôde le fantôme de la psychanalyse, se manifesterait – apparemment, mais avec Perec...- une hostilité narquoise à son égard, à tout le moins quelque chose entre ironie et

¹⁴ PEREC, Georges. *A Vida Modo de Usar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 402-3.

dérision avec cette histoire d'animaux faussement savants, manipulés par un personnage plutôt suspect, un dresseur. »¹⁵

Tais argumentos começariam ali a se montar admiravelmente, como continuaria dizendo Burgelin. E é por essa articulação enigmática que tentaremos dar prosseguimento – com Lacan – nesse quebra-cabeça. Mas bem pode parecer também que entramos num labirinto, e é impossível ir direto para a porta de saída sem rasurar [*raturer*] o caminho, pois do que se trata é enunciado assim por Lacan no fim do Seminário XX: “o saber é o que se articula”; enfim, “o saber, ele é um enigma”¹⁶. É mais ou menos como aquilo que Kafka soletrou em “Parábolas e Fragmentos”: as portas são inumeráveis, a saída é uma só, mas as possibilidades de saída são tão numerosas quanto as portas.

* * *
* *

¹⁵ BURGELIN, Claude. *Les parties de dominos chez Monsieur Lefèvre – Péric com Freud, Péric contra Freud*. Circé, 1996 [2002].

¹⁶ LACAN, Jacques. O Seminário, livro 20. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985, p. 188.

I.

O VÔO DA LETRA

*Descubramos suas pistas
onde ela nos despista.*

Jacques Lacan

a. O paradoxo entre memória e esquecimento

Georges Perec já sabia: há um profundo paradoxo entre memória e esquecimento. É por intermédio deste paradoxo, inclusive, que resgatamos cada fragmento da vida que subitamente nos retorna, seja ele qual for. Aliás, a questão da memória é inseparável da questão da narração. E a literatura permite fixar algo através de uma ficção, a ficção da escritura¹⁷.

Sendo assim, trata-se então também, para compreendermos melhor essa situação indissociável, de estabelecermos uma reflexão sobre o estatuto desta ficção. Afinal, o fictício não seria propriamente o que é enganador. O *fictitious* é o que Jacques Lacan chamou de simbólico, a partir do que ele formula da verdade como estrutura de ficção¹⁸. Recuperar aquilo que se experimentou no passado – a partir de uma narrativa – seja ela da história ficcional de uma vida, de uma época, de um povo, de um acontecimento, seja a capacidade de reconstituir experiências, levam a diferentes maneiras de lembrar – e de esquecer – e, conseqüentemente, também de escrever¹⁹.

Segundo Walter Benjamin, no seu célebre ensaio “O narrador”²⁰, a literatura moderna e contemporânea não consegue mais verdadeiramente contar uma história. Para ele – sendo memória e narração indissociáveis – o lembrar e o contar estariam vinculados em última instância à incapacidade de colocar em ordem histórias cuja fixação traumática colocaria um limite à capacidade infinita de todo o trabalho da memória, e, por conseguinte, da narração.

Relembrando: o inconsciente é o pressuposto fundamental da psicanálise. Sigmund Freud foi um solitário nesta sua invenção. E foi só ao longo de um tortuoso caminho clínico que obteve assim o advento do seu conceito do inconsciente. Ele descobriu, ou foi obrigado a presumir, segundo suas palavras, que a partir de uma força opositora, certas idéias estariam impedidas para o sujeito de se tornarem conscientes. Nascia dali a teoria do recalque. O recalque seria desse modo um primeiro protótipo do inconsciente freudiano.

No curso de suas descobertas, no entanto, a concepção freudiana do inconsciente foi logo sendo reformulada. Freud em seguida reconheceria que o inconsciente não coincide com o

¹⁷ PINO, Claudia Amigo. “A escritura da ficção e a ficção da escritura – Análise de *53 jours*, de Georges Perec”. Tese de doutorado, FFLCH-USP, São Paulo, 2001.

¹⁸ LACAN, Jacques. O Seminário, livro 7. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986, p. 22.

¹⁹ É Robert Walser que noticia: escrever que não se pode escrever também é escrever. Citado por Enrique Vila-Matas in *Bartleby e companhia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

²⁰ BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, vol. 1.

recalcado, visto, sobretudo, que nem tudo que é inconsciente seria unicamente fruto do recalque.

Mas seria possível perguntar ainda: o que afinal o inconsciente é? Toda uma tópica do aparelho psíquico foi sendo constituída – e também reformulada ao longo dos anos – como resposta àquilo que porventura se tornaria, em princípio, o conceito de inconsciente, isto é, para tanto, antes, essa *coisa* teria que vincular-se às representações verbais que lhe fossem correspondentes. E segundo Freud, naquele momento de sua formulação, tais representações estariam ligadas aos “resíduos de lembranças”. Antes foram percepções, dizia ele, e, como todos os “resíduos mnêmicos”, podem então tornar-se conscientes (e retornar de novo).

Em 1910, por sua vez, Freud terminava seu estudo sobre Leonardo da Vinci (1452-1519)²¹. Esse foi um trabalho onde se aplicou os métodos clínicos da psicanálise, a partir de um minucioso estudo biográfico realizado, que se preocupava em larga – e decisiva – medida com uma lembrança da infância desse artista que viveu muito antes de sua época e para Freud – e para a cultura de um modo geral – tido como um dos maiores gênios da História.

Da Vinci foi também um solitário em relação aos seus contemporâneos. Freud se interessou de início pela “transferência de seu interesse pelas artes para sua dedicação à ciência”. Entre seus pares, a atitude de Leonardo da Vinci frente à sua arte sempre fora incompreensível. Ele não se preocupava, aparentemente, com o destino final de suas obras. E o que Freud destacou foi “a notória incapacidade de Leonardo para ultimar seus trabalhos”. Ele nunca terminava seus trabalhos e sua vagareza se misturava por um tremendo respeito pela grandeza da arte. O retrato da Mona Lisa, por exemplo, levou quatro anos para ser pintado, segundo Vasari, um de seus famosos biógrafos.

b. Pretextos freudianos

Os *motivos* do modo de trabalhar de Leonardo da Vinci são os mais variados. Talvez tais motivos o tenham inclusive levado a considerar a possibilidade de deixar de ser artista. Nesse contexto, Freud escreve:

“A vagareza, que era conspícua no trabalho de Leonardo, apresenta-se como um sintoma dessa inibição e um prenúncio de seu subsequente desinteresse pela pintura. Isso foi causa do destino que teve a Última Ceia – destino, aliás, merecido. Leonardo não podia se acostumar ao afresco, que exigia trabalho

²¹ FREUD, Sigmund. “Leonardo da Vinci e uma lembrança da infância” (1910). In: *Obras Completas*, vol. 11, Edição Standard, Rio de Janeiro: Imago, 1970.

rápido na aplicação das tintas na superfície ainda úmida e, por isso, preferiu usar as tintas a óleo, de secagem mais lenta, que lhe permitiam protelar o término da obra de acordo com seu humor e lazer. Estas tintas, no entanto, desprendiam-se da superfície onde eram aplicadas e que as isolava do muro. Além do mais, os defeitos próprios do muro e o destino posterior do edifício, provavelmente determinaram o que parece ser a ruína inevitável do quadro.”²²

Havia até uma rivalidade com Michelangelo (1475-1564) que o fez abandonar antes de terminar, em decorrência do fracasso de uma experiência técnica, a pintura de um muro da Sala del Consiglio em Florença. Mas Leonardo da Vinci, pelo que consta e Freud o admite, era um sujeito pacato e avesso a “qualquer antagonismo ou controvérsia”. Freud fala até de uma postura de “feminina delicadeza”, mas que “não [o] impedia que acompanhasse os criminosos a caminho da execução a fim de estudar-lhes as feições distorcidas pelo medo e desenhá-las em seus cadernos”.

Trata-se de um estudo biográfico que não faz melindres em especular sobre a atividade sexual de da Vinci. Para Freud, “Leonardo representava a fria rejeição da sexualidade – coisa que não se deveria esperar de um artista e pintor da beleza feminina”.

“É sabido que freqüentemente grandes artistas se comprazem em dar vazão a suas fantasias por meio de desenhos eróticos e mesmo obscenos. No caso de Leonardo, no entanto, possuímos apenas alguns esboços anatômicos do aparelho genital interno feminino, da posição do embrião no útero e assim por diante.”²³

Em 1919, por exemplo, ele acrescenta nesta altura de seu estudo uma longa nota adicional chamando a atenção inclusive para “alguns erros notáveis” num desenho feito por da Vinci representando o ato sexual. Segundo ele, somente este desenho já seria o bastante para caracterizar uma “repressão da libido”. Leonardo da Vinci trocara “macho e fêmea”.

Tal dedução não deixou de gerar controvérsias; Freud, ele mesmo, acrescenta então num adendo em 1923 – porém discorreremos somente mais adiante sobre essa premente questão sobre a *psicanálise aplicada*. Antes, porém, ainda é preciso nos ater ao interesse que Freud empregou “à dupla natureza de Leonardo como artista e como pesquisador científico”.

Leonardo da Vinci sempre então foi ávido por conhecimento. Entregou-se com paixão ao segredo da perfeição, condenando sua obra a permanecer sempre inacabada. “Seus afetos

²² Op. Cit. p. 63

²³ Op. Cit. p. 65

eram controlados e submetidos ao instinto de pesquisa” – escreve Freud – “entregava-se, então, à investigação com a persistência, constância e penetração”. Onde mais à frente diz:

“A investigação substituiu a ação e também a criação. Um homem que começou a vislumbrar a grandeza do universo com todas as suas complexidades e suas leis esquece, facilmente, sua própria insignificância. Perdido de admiração e cheio de verdadeira humildade, facilmente esquece ser, ele próprio, uma parte dessas forças ativas e que, de acordo com a medida de sua própria força, terá um caminho aberto diante de si para tentar alterar uma pequena parcela do curso preestabelecido para o mundo – um mundo em que as menores coisas são tão importantes e extraordinárias quanto são as coisas grandiosas.”²⁴

Contudo uma empreitada como esta não teve volta. Da Vinci com seu insaciável e incansável desejo de tudo compreender se dirigia para o mundo exterior e deixava de lado qualquer investigação da “alma humana”. O retorno ao “exercício de sua arte” lhe fora impedido. O artista não conseguia mais limitar suas abissais exigências e encarava então a obra de arte como separada da estrutura da qual fazia parte. Seus esforços não lhe eram suficientes para exprimir-se numa obra de arte, e então se via forçado a desistir, “deixando-a inacabada ou declarando-a incompleta”. Freud ainda escreve a esse respeito: que “o artista usara o pesquisador para servir à sua arte; agora o servo tornou-se mais forte que o seu senhor e o dominou”.

As hipóteses filosófico-psicanalíticas começavam a pulular. E bastou um passo a mais para Freud ler algo daquela “força excessiva” ligado à primeira infância do artista. E esta parece ser a maior contribuição de seu estudo. Freud faz daí também o advento de sua teoria da sublimação. No entanto, isso floresce daquilo que ele chama de (1) “história da infância de uma pessoa” e da “curiosidade das crianças pequenas [que] se manifesta no prazer incansável que sentem em fazer perguntas”, chamada de (2) “pesquisas sexuais infantis”. E a esse respeito Freud argumenta do seguinte modo:

“(...) isso deixa o adulto perplexo até vir a compreender que todas essas perguntas não passam de meros circunlóquios que nunca cessam, pois a criança os está usando em substituição àquela única pergunta que *nunca faz*.”²⁵

As crianças no fim das contas não se conformam. E o psicanalista demonstra isso ao dizer que as crianças não aceitam, por exemplo, a “fábula da cegonha”: afinal, para as crianças “sua

²⁴ Op. Cit. p. 70

²⁵ Op. Cit. p. 72

investigação sobre o problema da origem dos bebês acaba também sem solução sendo finalmente abandonada”. Freud enfatiza então essa impressão de fracasso, visto ser a primeira tentativa da criança tal qual ela busca uma compreensão de mundo. E isso pode trazer numeráveis conseqüências – trabalhadas por ele posteriormente em outros textos – tais como: “inibição, sintoma e angústia”. E este parece que não foi o caso de Leonardo.

Sobre o período de juventude de Leonardo da Vinci Freud soube muito pouco. Sabem-se alguns dados de sua origem, de sua família, e há somente um documento oficial de 1457 – Leonardo da Vinci estava então com 5 anos de idade – um registro de terras que cita seu nome para taxação de impostos. No entanto, este “arquivo” recupera o sentido mesmo do *arkheion* grego, isto é, o que se refere a uma casa, a um domicílio ou a um endereço²⁶. Freud, todavia, prossegue seu estudo onde suas hipóteses se resumem por enquanto no seguinte:

“Se refletirmos acerca da ocorrência, em Leonardo, desse poderoso instinto de pesquisa e a atrofia de sua vida sexual (restrita ao que poderíamos chamar de homossexualidade ideal [sublimada]); (...) a essência e o segredo de sua natureza parecem derivar do fato que, depois de sua curiosidade ter sido ativada na infância a serviço de interesses sexuais, conseguiu sublimar a maior parte da libido em sua ânsia de pesquisa. Mas, por certo, não será fácil provar a verdade dessa hipótese.”²⁷

As lembranças da infância decorrem muitas vezes a partir de uma fantasia que se cria quando a infância já acabou. Elas surgem mais tarde como uma história do passado num processo quase onírico de condensação e deslocamento. A lembrança tem assim lugar em lugar da falta originária e estrutural da memória. Freud tenta preencher esta lacuna que se abre na história pregressa do artista se propondo a analisar sua fantasia mais tenra. Sua tentativa é de traduzir a expressão desta fantasia a partir da famosa história do “melro”, um pássaro canoro, preto – e que Freud trata em seu estudo como sendo um “abutre” – que visitou Leonardo ainda bebê, no berço, e lhe fustigou os lábios com sua calda. As lembranças e as fantasias começam então a se embaralhar marotamente. Mas isso não importa no momento. O que nos interessa agora é ver como Freud a fim de dar conta dessa distinção entre o ‘fictício’ da fantasia e o ‘real’ da lembrança recorre num outro sentido que também nos interessa abordar:

“Talvez se possa melhor explicar-lhes a natureza comparando-as com o começo da crônica histórica entre os povos da antiguidade. Enquanto as nações eram

²⁶ Cf. DERRIDA, J. Op. Cit. p. 12.

²⁷ FREUD, S. Op. Cit. p. 74.

pequenas e fracas, não cuidavam de escrever a sua história. Os homens lavravam suas terras, lutavam com seus vizinhos defendendo sua sobrevivência e procuravam conquistar mais territórios e riquezas. Foi uma época de heróis e não de historiadores. Seguiu-se outra época – a da reflexão; os homens sentiram-se ricos e poderosos e agora sentiam uma necessidade de saber de onde tinham vindo e como haviam evoluído. Os relatos históricos, que começaram por anotar os sucessos do presente, voltam-se então para o passado recolhendo lendas e tradições, interpretando os vestígios da antiguidade que subsistiam ainda em costumes e usos, e dessa maneira criou-se uma história do passado. Era inevitável que essa história primitiva fosse a expressão das crenças e desejos do presente, e não a imagem verdadeira do passado; muitas coisas já haviam sido esquecidas enquanto outras haviam sido distorcidas e alguns remanescentes do passado eram interpretados erradamente, de modo a corresponderem às idéias contemporâneas. Além do mais, o motivo que levava as pessoas a escreverem história não era curiosidade objetiva mas sim o desejo de influenciar seus contemporâneos, de animá-los e inspirá-los, ou mostrar-lhes um exemplo onde mirar-se. A memória consciente do homem com relação aos acontecimentos do seu período de madureza pode bem ser comparada ao tipo primitivo de relatos da história [uma crônica dos acontecimentos da época]; enquanto as lembranças que ele tem de sua infância correspondem, quanto às suas origens e credibilidade, à história das origens de uma nação compilada mais tarde e sob influências tendenciosas.”²⁸

c. Código Atlântico – os cadernos de Leonardo da Vinci

Da Vinci não escondia sua preocupação com o vôo dos pássaros. Ele chegava inclusive a comprá-los no mercado para soltá-los depois, e Freud em nenhum momento desconsiderou esta história; aliás, muito pelo contrário. Em seus *Cadernos* Leonardo da Vinci se interrompe subitamente, nas palavras de Freud – que se utiliza da tradução do original italiano – para descrever sua crucial memória de infância:

“Questo scriver si distintamente del nibio par che sia mio destino, perchè nella mia prima recordatione della mia infanzia e’ mi pareva che, essendo io in culla, che

²⁸ Op. Cit, p. 77-8.

un nibio venissi a me e mi aprissi la bocca colla sua coda e molte volte mi percuotesse con tal coda dentro alle labbra.”²⁹

Distorções ou mal-entendidos à parte essa recordação da infância primeva de Leonardo da Vinci representa algo de seu passado. E como veremos mais à frente isso está ligado à figura da mãe. Mas Freud afirma categoricamente: “o que alguém crê lembrar-se da infância não pode ser considerado com indiferença”. Em nota adicional de 1919, inclusive, Freud menciona ainda uma lembrança nesses moldes que Goethe descreveu aos 60 anos de idade. Tratava-se da descrição de uma lembrança que o menino Goethe jogava na rua, pela janela, objetos de louça em protesto ao nascimento de um irmão menor, “um intruso indesejável”, segundo seus preceitos. Goethe discorre, entretanto, conforme esta nota freudiana de '19, sobre muitas doenças neste seu período de infância. O fato é que Freud liga essas duas histórias – a lembrança da infância de Leonardo da Vinci e o ciúme de Goethe – a partir de seu núcleo central, a saber: ambas giram em torno da figura da mãe.

A época da lactância talvez seja decisiva para analisar esta fantasia de da Vinci. Afinal está ali a primeira fonte de prazer de nossas vidas. Freud compreende assim porque o artista associa tal lembrança do melro ao período em que ainda era amamentado. Faz inferências que correspondem à idéia de um ato de *fellatio*, numa fantasia homossexual passiva. Sendo assim, busca significados ou pelo menos “algum” significado, como ele próprio o grifa. Neste sentido a busca de um significado seria análoga, segundo ele, à busca de significado de qualquer outra criação artística.

Não vamos entrar aqui na relação que haveria entre a ave – qualquer que seja – e uma aproximação à figura da mãe. Não nos importa neste estudo o símbolo de maternidade que ela guarda, se está restrita ou não a um único sexo, se ela é fecundada pelo vento, se Leonardo conhecia ou não as lendas e fábulas em torno das aves. É bem possível, aliás, que Leonardo da Vinci conhecesse a fábula científica que os egípcios usavam para representar sua idéia de mãe, afirma Freud. Além de ter passado os primeiros anos de vida sozinho com sua mãe, isso lhe deixou algumas marcas indeléveis. E isso pareceu decisivo na análise de Freud. Mas o que nos importa no texto é, finalmente, o seguinte:

²⁹ Citado por Freud no original. Op. Cit., p. 76. “Parece que já era meu destino preocupar-me tão profundamente com [abutres]; pois guardo como uma das minhas primeiras recordações que, estando em meu berço, um [abutre] desceu sobre mim, abriu-me a boca com sua cauda e com ela fustigou-me repetidas vezes os lábios.” (Codex Atlanticus, F. 65 v., segundo citação de Scognamiglio [1900, 22].

“Uma conseqüência inevitável dessa situação foi que a criança – (...) – começou a pensar nesse enigma com uma intensidade toda especial, e, assim, numa tenra idade tornou-se um pesquisador atormentado pela grande pergunta – saber de onde vêm os bebês e o que tem a ver o pai com sua origem.”³⁰

Freud conclui assim que a curiosidade de Leonardo da Vinci em relação ao vôo das aves derivaria, portanto, das chamadas “teorias sexuais infantis”. Mas qual a diferença que haveria em nos ater sobre uma lembrança ou, por exemplo, um sonho? O que aproxima – e nos autoriza a dizê-lo – a criação de uma fantasia de uma criação artística? Afinal, o que há de enigmático no sorriso da Mona Lisa? Freud mesmo responderia de pronto: “as teorias sexuais infantis explicam isso...”.

Ora, ainda não é momento de vermos isso com outros olhos. Por outro lado, pode ser também que escritores como um Georges Bataille (1931)³¹ ou um Aldous Huxley (1932)³² já diziam naquela época do entre guerras que o humano, isto é, o homem estaria marcado, antes de tudo, em busca de uma *incerta* intimidade perdida [grifo nosso] e por enquanto – e por isso mesmo – precisamos ainda pavimentar mais algumas outras referências. E Freud ainda é o nosso mestre de obras e estrela guia:

“As teorias sexuais infantis explicam-nos isso. Existe uma época em que o genital masculino é compatível com a imagem da mãe. Quando um menino começa a ter curiosidade pelos enigmas da vida sexual, fica dominado pelo interesse que tem pelo seu próprio genital. Passa a considerar essa parte de seu corpo valiosa e importantíssima para ele e crê que ela deve existir nas outras pessoas com as quais ele acha parecido. Como não pode adivinhar a existência de outra confirmação genital igualmente importante, é forçado a forjar a hipótese de que todos os seres humanos, tanto os homens quanto as mulheres, possuem um pênis igual ao seu. Este preconceito se torna de tal maneira imbuído no investigador infantil que não desaparece nem mesmo quando, pela primeira vez, chega a observar o genital das meninas. Sua percepção mostra-lhe que há alguma coisa diferente do que ele possui, mas é incapaz de admitir que o conteúdo de sua percepção é que ele não pode encontrar um pênis nas meninas. A sua falta parece-lhe uma coisa sinistra e intolerável e procurando uma solução de compromisso chega a conclusão de que as meninas também possuem um pênis,

³⁰ Op. Cit. p. 85

³¹ BATAILLE, Georges. *A parte maldita*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

³² HUXLEY, Aldous. *Admirável Mundo Novo*. São Paulo: Globo, 1994.

somente que é ainda muito pequeno; e que, depois, ele crescerá. Mais tarde, quando percebe que isso não acontece, encontra outra explicação: as meninas também tinham um pênis, mas ele foi cortado e em seu lugar ficou apenas uma ferida. Este avanço teórico já implica experiências pessoais de caráter penoso: nesse intervalo o menino já terá ouvido ameaças de lhe cortarem o órgão que tanto preza, caso venha a demonstrar um interesse demasiadamente ostensivo por ele. Sob a influência dessa ameaça de castração, ele agora interpreta de modo diferente o conhecimento adquirido sobre os genitais femininos; daí em diante receará por sua masculinidade e, ao mesmo tempo, menosprezará as infelizes criaturas que já receberam o cruel castigo, conforme ele presume.”³³

Um intenso desejo visual. É isso que Freud extrai dali, algo que passa pelo olhar. Um *instante de ver* os genitais para em princípio comparar com o seu próprio. A atração erótica em jogo ali passa pelo olhar. Um culto pelo corpo que passa pelo *tempo de compreender* a presença-ausência de uma genitália. Um posicionamento sexual diante da questão que precipita um *momento de concluir*³⁴ que pode ser ilustrado na analogia encontrada nos tempos míticos. Ou os três tempos do Édipo que Lacan marca como a lógica da castração³⁵. Uma combinação de fatores e indícios, nada desprezíveis para Freud, o fez presumir que a hipótese infantil de Leonardo – já que toda sua curiosidade afetuosa estava fixada na “imagem mnêmica” de sua mãe – que ele pensava que sua mãe teria um órgão genital igual ao seu. E isso teve uma influência decisiva em toda sua obra futura. É sabido que Freud reconhecia nele um homossexual. E Freud pensa aí, com todo o cuidado que lhe coube, desvendar um mistério.

d. A noção de despesa: parte obscura

Numa certa altura de seu estudo, então, ele se debruça sobre os diários de Leonardo da Vinci. Escrito com letra miúda Freud repara na anotação de algumas despesas. Uma delas, especificamente, lhe chama atenção: “despesas com o funeral de Caterina: 27 florins”. Freud tira dali algumas conclusões. Para finalmente nos indagar: “Esquecem-se de que o que carece de explicação não é o comportamento de Leonardo, mas sim o fato de ter deixado, acerca dele, esses testemunhos”. Freud vê nisso, isto é, nestes singelos apontamentos de suas despesas do dia-a-dia – e seu estudo demonstra isso com brilho – “a expressão, sob um disfarce quase irreconhecível, de sua tristeza pela morte da mãe”.

³³ Freud, S. Op. Cit. p. 87-8

³⁴ Trata-se de uma aproximação que ousamos fazer em referência ao texto de Jacques Lacan “O tempo lógico e asserção da certeza antecipada – Um novo sofisma”. In: *Escritos*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, p. 197-213.

³⁵ LACAN, Jacques. O Seminário, livro 5. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999, p. 185-220.

Quando uma frase é escrita normalmente as pessoas que a lêem buscam, em princípio, um sentido. Trata-se, portanto, de uma precipitação sobre o Imaginário. Assim o sentido atribuído desta frase recairá sobre um enunciado. Mas o que daria suporte para tal enunciado?

“O escritor Merezhkovsky é o único que nos diz quem foi essa Caterina. Baseado em duas breves notas ele conclui que a mãe de Leonardo, a pobre camponesa de Vinci, foi a Milão em 1493 para visitar seu filho, que tinha, então, 41 anos; que lá adoeceu e Leonardo a internou num hospital, e quando morreu foi homenageada por ele com esse custoso enterro.”³⁶

Um detalhe que passaria despercebido – a simples anotação de uma despesa do funeral de Caterina, poderia ser meramente insignificante – entretanto fez Freud trazer à tona a expressão de sentimentos recalcados pelo artista diante da tristeza pela morte da mãe. Contudo, a impossibilidade em expressar intensos sentimentos, a compulsão por anotar tudo detalhadamente, o porquê desse disfarce criptografado, essa força que a consciência gostaria de negar, enfim, aludiu Freud a pensar numa “neurose obsessiva”.

É sabido que Freud não fez muitos avanços em torno do tema, mas pesquisas psicanalíticas ulteriores sobre a neurose obsessiva levam a crer que o obsessivo seria aquele que deseja que se esqueça o sujeito em questão, afinal, ele fala como um escrito, pois quando fala é sempre como uma escritura.

e. Parênteses: (histeria, psicoses e neurose obsessiva)

Antes de prosseguirmos, um parêntese: a histeria e as psicoses ocuparam grande parte da cena clínica psicanalítica nesses últimos cem anos, isto é, desde Freud. Não seria excessivo notar, portanto, conforme ressaltam psicanalistas de hoje, como Charles Melman ou Jacques-Alain Miller, que não se fez muitos avanços em relação à neurose obsessiva.

Se a histérica, por seu lado, pede que nos ocupemos e nos interessemos por ela, por outro, já foi recomendado que não se devesse recuar frente às questões das psicoses. Entretanto, não se fez nenhum progresso, ao longo do século XX, quanto à compreensão do problema da neurose obsessiva. O que nos traria uma incumbência que poderia, a partir das constatações de alguns psicanalistas, querer visar novos elementos para responder melhor às questões levantadas também pelo obsessivo.³⁷

³⁶ Op. Cit. p. 96

³⁷ A questão consiste em entender a distinção do que é *falar* do que é *escrever*. O que está implícito nesta distinção é o que está posto na questão da *metalinguagem*, isto é, daquilo que não pode ser

Para aquilo que é do lugar do inconsciente é preciso distinguir o que é forcluído (psicose) e se encontra no *real* e o que é recalçado (neurose), e que de certo modo, pertence ao campo da *realidade*. É fato que, em Freud, não só em seu estudo sobre Leonardo da Vinci, acentua-se a intensidade das relações eróticas entre mãe e filho. Segundo Freud: “A fantasia surge da lembrança de ser alimentado no seio e de ser beijado pela mãe”. Porém, ainda neste estudo e questão, por meio dos trabalhos que da Vinci criou, Freud se indaga ainda a esse respeito: “Será que nada existe na obra de Leonardo para testemunhar aquilo que sua memória conservou como uma das impressões mais fortes de sua infância?”. E é o enigma do *sorriso notável* do retrato de Mona Lisa – que ninguém jamais decifrou – que leva Freud adiante em suas especulações acerca do “fascínio” que este sorriso também exerceu sobre o próprio da Vinci, forçando-o sempre a dar-lhe “novas formas de expressão”.

f. Uma charada pictórica inconsciente

O *sorriso leonardiano*, conforme Freud o coloca, torna-se evidente em quadros como a ‘Gioconda’, mas também em ‘Sant’Ana com a Madona e o Menino’, pintados no mesmo período. Freud chega a postular que “o artista trabalhava em ambos ao mesmo tempo”.

“Depois de estudarmos o quadro por algum tempo, ocorre-nos subitamente a idéia de que somente Leonardo o poderia ter pintado assim como somente ele poderia ter criado a fantasia do abutre [melro]. O quadro contém a síntese da história de sua infância: os seus detalhes devem ser explicados lembrando impressões mais pessoais da vida de Leonardo.”³⁸

É indiscutível que haja um forte vínculo entre a memória e a constituição moderna da noção do si mesmo. A noção de sofrimento, por exemplo, aparece onde lá uma ficção foi instalada. Mas a ficção não é o que faria oposição à vida? Será que só há sofrimento lá onde houve repressão? É notório que, peculiarmente, Freud compreendia patologias como *marcas de capítulos recalçados da história do sujeito*, marcas essas que foram expulsas da memória e, portanto, da consciência. Esquecer, segundo o psicanalista, passa a ser encarado como um sintoma dos mais marcantes para o sujeito. Isso que passa como se não tivesse ocorrido é então passível de dor. Nesse sentido, a memória não está apenas ligada à constituição do sujeito individual, mas algo que se amplia inexoravelmente para o coletivo também. Trata-se

falado numa palavra pode ser escrito? Lembrando o que diz Lacan: a relação sexual é aquilo que não cessa de não se escrever.

³⁸ Op. Cit. p. 103

de compreender o que está em jogo nessa relação entre memória e esquecimento, onde se abrem lacunas. Todavia, mantenhamo-nos ainda no âmbito do estudo de Leonardo da Vinci.

Ficamos sabendo com Freud, como já dissemos, que “o quadro mais próximo da *Mona Lisa* em ordem cronológica é o chamado *Sant’Ana com Dois Outros*, ou seja, *Sant’Ana com a Madona e o Menino*”. Da Vinci trabalhou ao mesmo tempo em ambos os quadros, pintados no início dos anos 1500, e que atualmente se encontram no museu do Louvre em Paris. Para Freud o sorriso das damas é uma determinada “glorificação da maternidade”. Sant’Ana, no caso do outro quadro, era a figura de maior destaque e, segundo Freud, a composição foi pouco explorada na pintura italiana.

“O sorriso que paira nos lábios de ambas as mulheres, embora seja inegavelmente o mesmo da *Mona Lisa*, perdeu seu caráter estranho e misterioso; o que ele exprime aqui é sentimento íntimo e serena felicidade.”³⁹

O que nos interessa deste estudo detalhado dos quadros, no entanto, é a ênfase dada por Freud no que “o quadro contém [da] síntese da história de sua infância: os seus detalhes devem ser explicados relembando as impressões mais pessoais da vida de Leonardo”. Sobre o desenho de ‘Sant’Ana com Dois Outros’, Freud diz o seguinte:

“A infância de Leonardo teve característica igual à que o quadro reproduz. Teve duas mães: primeiro, sua verdadeira mãe, Caterina, de quem o separaram quando tinha entre três e cinco anos; e depois uma madrasta moça e carinhosa, Donna Albiera, esposa de seu pai.”⁴⁰

As figuras maternas estariam postas na posição das duas mulheres em relação ao menino. O sorriso “bem-aventurado” de Sant’Ana negaria e encobriria a inveja ao entregar a criança – “magnífico filho cujo destino seria pintar, pesquisar e sofrer” – à sua rival. Rapidamente Freud transpõe sua leitura ao sorriso no quadro da *Mona Lisa*, como se ali se confirmasse sua suspeita em Leonardo da “lembrança da mãe que tivera em sua primeira infância”. Assim posto, as formas das duas mães parecem entrelaçadas e fundidas numa só figura no desenho da Sant’Ana, “como se duas cabeças nascessem de um único corpo”. A questão é identificarmos, como aponta os estudos freudianos, até onde vai tal charada, já que, além disso, é possível detectar numa *gestalt* a presença da silhueta de um “abutre”, segundo uma outra nota acrescentada em 1919 por Freud – como símbolo da maternidade – contornado nas roupas das duas mulheres, constituindo uma “charada pictórica inconsciente”.

³⁹ Op. Cit. p. 103

⁴⁰ Op. Cit. p. 104

“Esses quadros transmitem um misticismo cujo segredo ninguém ousa desvendar; o máximo que poderíamos tentar seria determinar a sua relação com as criações anteriores de Leonardo. As figuras ainda são andróginas, mas não mais no sentido da fantasia do abutre. São jovens lindos, de uma delicadeza feminina e de formas afeminadas; já não abaixam os olhos, mas contemplam-nos com uma expressão de misterioso triunfo como se conhecessem uma grande felicidade cujo segredo devesse calar. O sorriso fascinante e familiar leva-nos a crer tratar-se de um segredo de amor.”⁴¹

Somente um psicanalista estaria autorizado atentar-se a detalhes tão insignificantes. Mas isso não deixa de ser significativo. A importância dada por Freud neste argumento é expressa por ele assim:

“O psicanalista pensa de maneira diferente. Para ele não há detalhe, por mais insignificante que pareça que não possa revelar um processo mental oculto. O analista conhece, há muito tempo, a importância de tais casos de esquecimento ou de repetição, e sabe que é justamente essa ‘distração’ que permite a libertação de impulsos reprimidos.”⁴²

O ponto agora se concentra nisso que “deixa transparecer a existência de alguma coisa que se deseja ocultar ou suprimir”. É indubitável a evocação da figura do pai nas interpretações ulteriores, já que “não somente de modo negativo por sua ausência durante sua primeira infância – quando o artista esteve mais próxima de sua mãe –, mas também de modo direto, por sua presença no período posterior da infância de Leonardo” que se assevera o desejo de substituí-lo e de “identificar-se com ele na imaginação, e depois constituir como tarefa de sua vida obter ascendência sobre ele”. Freud reconhece que além da sensibilidade pelo belo, da Vinci tinha em relação a seu pai a *rivalidade* (ao tentar substituí-lo ultrapassando-o) e a *compulsão* por se identificar (fazer *idem* e, portanto, copiá-lo).

“Não há dúvida de que o artista criador se considera como pai de sua obra. Para Leonardo, o reflexo de sua identificação com o pai foi prejudicial para sua pintura. Criava a obra de arte e depois dela se desinteressava, do mesmo modo que seu pai se desinteressara por ele.”⁴³

⁴¹ Op. Cit. p. 107

⁴² Op. Cit. p. 109

⁴³ Op. Cit. p. 111

Questão de autoria e conseqüentemente de autoridade em jogo. No fundo talvez questão de autorizar-se ou resolver sozinho seus próprios problemas. Para Freud, no entanto, a rebeldia de da Vinci contra seu pai, por outro lado, “foi a determinante infantil do que foi talvez uma realização igualmente sublime no campo da pesquisa científica”.

“Chi disputa allegando l’autorità non adopra l’ingegno ma piuttosto la memoria”⁴⁴

Assim a investigação científica de Leonardo da Vinci estaria pautada em certa medida por ele ter pressentido de seu pai, ao mesmo tempo se servindo dele com “ousadia e independência”, segundo Freud, a respeito de um pressuposto aos quais suas pesquisas sexuais infantis estariam vinculadas.

“Na maioria dos seres humanos – tanto hoje como nos tempos primitivos – a necessidade de se apoiar numa autoridade de qualquer espécie é tão imperativa que seu mundo se desmorona se essa autoridade é ameaçada. (...) A psicanálise tornou conhecida a íntima conexão existente entre o complexo do pai e a crença em Deus. Fez-nos ver que um Deus pessoal nada mais é, psicologicamente, do que uma exaltação do pai, e diariamente podemos observar jovens que abandonam suas crenças religiosas logo que a autoridade paterna se desmorona. Verificamos, assim, que as raízes da necessidade de religião se encontram no complexo parental.”⁴⁵

A arte de Leonardo da Vinci conseguiu de um modo singular se separar e se autonomizar “dos vestígios de sua ligação com a Igreja” restituindo “ao homem o seu direito à sensualidade e à alegria de viver”. O vôo, ou melhor, “o desejo de voar” de Leonardo e de tantos outros – e que aparece nos primeiros anos de infância – acabou sendo para Freud o elo que amarraria sua leitura de uma lembrança de infância do artista na qual se articula a passagem de seu interesse pelas artes às pesquisas científicas com as pesquisas sexuais infantis. O problema do vôo é resolvido por Freud como algo que o grande Leonardo da Vinci teria guardado e conservado de sua infância.

“Parece que a infância não é bem esse idílio bem-aventurado que retrospectivamente destorcemos; ao contrário, as crianças durante toda a sua infância sentem-se fustigadas pelo desejo de crescer e de fazer o que fazem os grandes. Este desejo reflete-se em todas as suas brincadeiras. Sempre que as

⁴⁴ “Aquele que apela para a autoridade quando existe diferença de opinião, está fazendo mais uso da memória do que da razão.” (Leonardo da Vinci, *Codex Atlanticus*)

⁴⁵ Op. Cit. p. 112-13

crianças sentem, no curso de suas explorações sexuais, que, nesse terreno tão misterioso e tão importante para elas, existe alguma coisa maravilhosa permitida aos adultos, mas que *elas* estão proibidas de conhecer e de fazer, sentem um desejo violento de ser capazes de fazê-lo e sonham-no sob a forma de voar, ou preparam este disfarce de seu desejo para ser usado mais tarde em seus sonhos de voar.”⁴⁶

Estes tipos de interpretação dos jogos e das brincadeiras infantis feitos soberbamente por Freud falam de uma produção imaginária de qualquer jovem a fim de se divertir e, por ventura, criar soluções que expressem muitas vezes “pensamentos mais sérios”. A habilidade de Leonardo da Vinci é inquestionável e resultou no gênio que foi. “A sua longa duração, no entanto, nos ensina como lentamente o indivíduo se desliga de sua infância”, escreve Freud, “na qual ele encontrou expressão para um desejo de conhecer o mundo e enfrentar aventuras”.

O objetivo deste trabalho, evidentemente, não é se debruçar sobre a atividade artística de Leonardo da Vinci. Fizemos este longo preâmbulo com o intuito específico de introduzir uma questão própria que articularia alguns problemas em estética com a psicanálise. Não nos interessa aqui classificar o artista como neurótico, psicótico ou perverso. Apenas vimos um ponto de encontro entre essa lembrança da infância de da Vinci com o que nos interessa sobremaneira na escolha de nosso estudo: a questão da letra (W) e um *souvenir d'enfance* do escritor Georges Perec (1936-1982).

g. Um embuste – o inconsciente ou unbewusste

Sem ter escrito propriamente uma teoria que trataria a respeito do inconsciente (em alemão, *Unbewusste*) – *esta coisa inventada por Freud* – o escritor Georges Perec forjou em toda sua obra literária (e, portanto ficcional) questões cruciais a partir deste conceito-chave para a psicanálise. Antes de prosseguirmos, entretanto, uma citação de Lacan mereceria certa consideração sobre o que de um passado ou de uma fantasia infantil passa então a dominar num processo de escritura:

As pessoas escrevem suas recordações de infância. Isso tem conseqüências. É a passagem de uma escrita para uma outra escrita.

A psicanálise é outra coisa. Ela passa por um certo número de enunciados. Não está dito que ela leva à via de escrever. O que estou lhes impondo através de

⁴⁶ Op. Cit. p. 115

minha linguagem é que se deve prestar muita atenção quando alguém vem nos pedir, em nome de não sei que inibição, para ser colocado em condições de escrever. Quanto a mim, presto muita atenção quando me acontece, como a todo mundo, de ter alguém me pedindo isso. Não está de todo modo algum definido que, com a psicanálise, vai se conseguir escrever. Para falar propriamente, isso supõe uma investigação a propósito do que significa escrever.⁴⁷

Parece, em todo caso, que naquilo que significa *escrever*, neste sentido do que a psicanálise nos ensina, pode-se passar algo de impreciso nesta vacilação entre o *escrito* para a ciência e o *escrito* para a arte. Optamos, todavia, pela literatura. E a pergunta que segue e que nos guiou a partir de certo ponto desta pesquisa – formulada com astúcia por Pierre Bayard⁴⁸ – é o título de um livro seu publicado em 2004 na França, a saber: *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse?*

Trata-se, portanto, de invertermos, ou colocar de ponta cabeça, toda uma estratégia posta até então e usada aqui para lermos um determinado “sorriso enigmático” – e ilustrado pelo brilhante estudo biográfico realizado por Freud sobre *Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância*.

Não se trata mais, contudo, de seguirmos aplicando a psicanálise às artes. Propomos a partir de agora uma inversão radical. Trata-se talvez, segundo um método de leitura inventado por Pierre Bayard, de aplicar a literatura à psicanálise, isto é, tentar fazer o que ele chama de “literatura aplicada”. Método que se revela em princípio um fracasso, como o próprio autor aponta em seu livro, mas que mesmo assim pode nos trazer alguns novos problemas. Primeiramente, vejamos se funciona no caso com Perec – autor que ele não explora – pois muito mais do que um novo método de leitura, trata-se, segundo ele, de uma “dificuldade em teorizar”, visto os segredos de maquinação que a escritura tende a dissimular.

“Toute l’oeuvre de Freud est habitée par la célébration de sa dette envers les écrivains, qui, dotés d’une prescience mystérieuse des phénomènes psychiques, seraient les véritables inspireurs de sa théorie. Indépendamment des grands textes freudiens consacrés à la littérature, c’est en permanence qu’elle est convoquée au fil de l’écriture, sous forme des citations ou d’allusions, et toujours dans la tonalité de la reconnaissance.”⁴⁹

⁴⁷ LACAN, Jacques. O Seminário, livro 23. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007, p. 143.

⁴⁸ BAYARD, Pierre. *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?* Paris: Minuit, 2004.

⁴⁹ Op. Cit., p. 23

Um século mais tarde, hoje, ninguém duvida que a existência da psicanálise seja um fato da civilização ocidental. Porém quanto ao fato de que os escritores são os verdadeiros inspiradores de sua teoria, no entanto, aponta-se aí para uma dívida em jogo. O reconhecimento de Freud é por vezes geral, como quando ele reconhece uma intuição particular nos escritores. Um texto como a “Delírios e Sonhos na *Gradiva* de W. Jensen” – que Freud escreveu em 1907 – também pode ser tomado como um bom exemplo da reverência que Freud concedeu aos poetas e escritores criativos e suas fantasias e devaneios. No entanto, esse tipo de intuição foi referendado também aos povos primitivos, às pessoas supersticiosas e, sobretudo, à paranóia. Trata-se, então, desta via direta de acesso ao inconsciente – assim posto por Freud – como aponta Bayard, não sendo mérito exclusivo nenhum dotado somente aos escritores.

“En effet, cette figure de l'écrivain ignorant de son savoir⁵⁰ est au coeur de la relation freudienne entre littérature et psychanalyse. Elle conduit à la fois à prendre au sérieux et à ne pas prendre au sérieux la littérature. Prise au sérieux, la littérature l'est au plus haut point, dans la mesure où elle est jugée porteuse d'une connaissance incomparable. Mais, dans le même temps, elle se voit attribuer une place secondaire, puisqu'elle n'est pas à même de délivrer sans médiation une connaissance qui ne lui appartient pas véritablement. Ainsi l'écrivain ressemble-t-il à un messenger qui transporterait des lettres dont il ignore le contenu.”⁵¹

Para entender melhor o que se pretende adiantar com isso bastar-nos-ia recorrer às duas maiores obras literárias do século XX, a saber: *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust e *Ulisses* de James Joyce. Ambas são inclusive contemporâneas à formulação da teoria psicanalítica de Freud.

Estaríamos então ali sob as insígnias das formações do inconsciente e a instauração do lugar *onde isso fala*. Onde isso fala, foi o que dissemos. E como pensar esse *lugar*? Como pensar este lugar – *il y a l'Un* – nesta discordância do saber e do ser, isto é, onde o que é dito só pode ser *inter-dito*, dito entre palavras e entrelinhas. Linguagem que não há e que se faz existir. Uma espécie de verdade entre vista por um Leibniz com a questão típica metafísica: *Pourquoi il y a quelque chose que rien?*

⁵⁰ Vale notar a nuance que há ali desse saber, isto é, um “saber inconsciente”, saber que não se sabe e, portanto, não é consciente.

⁵¹ BAYARD, P. *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?* Paris: Minuit, 2004, p. 25.

Toda a *recherche* proustiana, por exemplo, ao seu modo, estabelece uma nova – e inédita – relação com a questão da lembrança e do esquecimento. O *lembrar escrever esquecer* forma este tríptico benjaminiano, realinhado por Jeanne Marie Gagnebin⁵², em justaposição ao tríptico freudiano do *recordar repetir elaborar*.

Por sua vez, todo o “arranjo retrospectivo” da *odisséia* joyceana diz respeito ao que significa escrever. E um leitor como Jacques Lacan soube ver isso como ninguém – o que nos ajuda um pouco mais, por exemplo, a compreender como Joyce funcionou como escritor.

A questão da memória nos coloca, então, diante de um inevitável paradoxo: lembrar e/ou esquecer. A faculdade ativa de recordar – em grego, *anamnèsis* – fatos passados quando queremos relembrar retrospectivamente de acontecimentos vividos numa trajetória de vida, em contraposição à recepção passiva de imagens – em grego, *mnème* – de cenas dispersas amontoadas, dispostas em fragmentos e elementos descontínuos deste mesmo passado, estabelecem um caráter paradoxal à memória. Tanto na rememoração ativa quanto na lembrança passiva, ambas podem constituir relatos de histórias, sejam eles literários, filosóficos, jornalísticos ou científicos, seja também na forma de um diário, de textos autobiográficos, independente de sua natureza ou suporte, a ordenação que o relato oferece é um modo insaciável de conectar eventos por vezes submersos no esquecimento.

Preencher lacunas entre um fato e outro, encontrar e dar sentido a uma experiência vivida, tentar resumir numa narrativa essa tensão entre “história” e “memória” é uma tarefa que pode levar um escritor a dois caminhos. Ou bem desemboca num discurso efetivamente novo – ligado à transformação do presente – ou bem permanece num discurso do semblante – onde as infundáveis celebrações da cultura comemoram e reforçam cada vez mais o *status quo* do que já nos é dado e conhecido.

É demonstrável, por exemplo, como já o fez Philippe Willemart⁵³ em tantos lugares, que um dos maiores romances de nossa época, *A la recherche du temps perdu* de Proust, é constituído por uma rigorosa escritura literária, que através de um “texto móvel” insiste e submete o escritor a procurar e descobrir um caminho que estabeleça, no exercício de sua arte, outro destino possível ao “pedaço de real” em jogo na lembrança e no esquecimento.

Já é um consenso que boa parte da teoria freudiana foi atravessada por comentários de textos literários. Desde Shakespeare, Dostoievski e Cia. para não falar de Sófocles, Freud sempre buscou a verificação de suas hipóteses baseado nos cânones das letras. Evidentemente que

⁵² GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

⁵³ WILLEMART, Philippe. *Crítica genética e psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

sua empreitada clínica foi original e serviu também de campo de verificação e formulação para a teoria psicanalítica. A crítica que Pierre Bayard desenvolve, em contrapartida, nos parece relevante na medida em que inverte um sentido sempre posto da psicanálise aplicada aos textos literários a fim de confirmar aspectos de sua teoria.

“Ainsi une vision uniforme de l’oeuvre de Freud a-t-elle peu de sens. S’il est indiscutable qu’il s’inspire de la littérature pour fonder la psychanalyse, il n’est guère possible de comprendre tous ses textes dans seule optique, comme si le mouvement entre les deux disciplines se faisait à sens unique.”⁵⁴

Segundo Bayard há duas razões para Freud, contrariando o senso comum, simplesmente pontuar a importância da literatura na invenção da psicanálise. Primeiro, (1) trata-se de uma tentativa de confirmar suas teses já elaboradas ou ajudar no seu pleno desenvolvimento. A justificativa disso – ameniza Bayard – é que não é fácil sustentar-se de forma permanente diante de tamanha novidade teórica. E é sabido que Freud jamais parou de escrever ao longo de décadas. Segundo, nos aponta Bayard, (2) é que a partir de 1920, então, Freud teria se interessado menos pela literatura, não lhe consagrando mais nenhum texto de relevância.

Parece, conforme ainda ressalta de forma surpreendente Pierre Bayard, que foi se dando um esgotamento, chamado por ele de “complexo de esgotamento”, na criatividade freudiana quanto a esse aspecto de invenção literária da psicanálise.

“(…) le mouvement même d’invention littéraire de la psychanalyse est voué à une extinction progressive, puisque l’ignorance de ce savoir se réduit à mesure que la psychanalyse le dévoile et, ce faisant, l’épuise. Dans cette perspective, l’enrichissement de la psychanalyse par la littérature relèverait davantage d’un temps de fondation que d’une nécessité de structure.”⁵⁵

A intuição que Freud rendia aos escritores sob a forma de elogio esconde um mascaramento que Bayard procura desvelar quanto aos supostos limites do texto literário frente à teoria psicanalítica. Haveria, segundo ele, uma hierarquia velada na qual, do que sabe a literatura, estará a psicanálise porvir. Mas daí Bayard – apoiado naquilo que ele chama de “literatura aplicada” – pergunta de modo pertinente: *Mais ne sait-elle pas aussi autre chose que son interprétation par la théorie freudienne?* Fica consumada assim uma proposta de inversão de sentido, que continua a render ao fundador da psicanálise todas as homenagens que lhe

⁵⁴ BAYARD, Pierre. *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?* Paris: Minuit, 2004, p. 29.

⁵⁵ Op. Cit. p. 30

cabem. Fica reservado também no gesto de tal inversão o sacrifício que exigirá dos psicanalistas, senão a reinvenção de sua prática, um modo diferente de elaborar sua teoria.

Não é à toa, portanto, e é assim que o entendemos, que Jacques Lacan propôs o sentido do retorno a Freud como um retorno ao sentido de Freud⁵⁶. A psicanálise neste ponto deve tudo a Freud. Assim como boa parte de suas descobertas se devem à literatura. Tal *retorno ao sentido* pode ser passado a qualquer um, mesmo porque está endereçado a todo e qualquer ser falante. Daí advém o interesse dos escritores criativos, interessados em colocar em questão a verdade. Isso diz respeito inexoravelmente ao campo aberto por Freud. A dificuldade posta em causa está em que não basta reconhecer nele pura e simplesmente as tendências inconscientes.

Uma nova experiência de leitura se inaugura com a originalidade do discurso psicanalítico. Trata-se de compreendermos melhor a incidência da letra a partir desta experiência. Letra que se define tanto na experiência analítica como nos textos literários – e de forma inapelável – alinha-se, sobremaneira, com o ensino de Jacques Lacan e com os livros de Georges Perec. E é isso que gostaríamos de verificar:

Perec/Lacan. O que significa esta barra no título desta dissertação? Perec com Lacan? Perec sem Lacan? Como ler Perec? De que modo ler Lacan? Depois de conhecê-los, como ler um sem o outro? Até aqui arriscamo-nos em não seguir o gesto de uma concepção onde a “psicanálise aplicada” domina desde um século as relações com a literatura. Pretendemos prosseguir desse modo, pois não se trata, simplesmente, de ver por toda parte aquilo que se procura, na tentativa de confirmar essa analogia.

Provavelmente, contudo, escritores e psicanalistas trabalham com o mesmo objeto, isto é, ambos bebem na mesma fonte e dirigem sua atenção para as formações, as leis e a que atividades o inconsciente deve obedecer para serem incorporados em seus atos respectivos nas artes e na psicanálise.

A barra marca a ausência de relação. Mas é só a partir do discurso analítico que se pode falar dessa barra, ou ainda, que se pode ler essa barra. Vejamos isso melhor com Lacan e em seguida com Perec. Mas primeiro com Lacan:

“A barra é a mesma coisa. A barra é precisamente o ponto onde, em qualquer uso da língua, se dá a oportunidade de que se produza o escrito. Se em Saussure

⁵⁶ LACAN, Jacques. “A coisa freudiana ou o Sentido do retorno a Freud em psicanálise”. In: *Escritos*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

mesmo *S* está acima de *s*, sobre a barra, é porque nada, dos efeitos do inconsciente, tem suporte senão graças a essa barra – foi o que lhes pude demonstrar em *A instância da letra*, que faz parte dos meus Escritos, de maneira que se escreve, nada mais.”⁵⁷

Antes de prosseguirmos em frente, cabe a pergunta de algum modo formulada por Lacan nesta altura de seu ensino, a saber: mas qual “a função do escrito”? Um escrito não serviria para ser lido? A relação da coisa escrita com a leitura é mais complicada do que parece. A escrita não está ligada necessariamente à leitura. Então, existiria uma escrita cuja função não é a de ser lida? E como então uma letra pode funcionar na constituição de um saber? É mesmo isso que estaremos forçados a compreender. E se não o compreendemos é também por isso que nos dispomos a tentar explicar.

“O que se trata no discurso analítico é sempre isto – ao que se enuncia de significante, vocês dão sempre uma leitura outra que não o que ele significa.

Para me fazer compreender, vou tomar como referência o que vocês lêem, o grande livro do mundo. Vejam o vôo da abelha. Ela vai de flor em flor, ela coleta. O que vocês aprendem é que ela vai transportar, na ponta de suas patas, o pólen de uma flor para o pistilo de outra flor. Isto é o que vocês lêem no vôo da abelha. No vôo de um pássaro que voa baixo – vocês chamam isso um vôo, mas, na realidade, é um grupo, num certo nível – vocês lêem que vai haver tempestade. Mas será que, eles, lêem? Será que a abelha lê que ela serve à reprodução das plantas fanerógamas? Será que o pássaro lê o augúrio da fortuna, como diziam antigamente, quer dizer, da tempestade?

Aí é que está toda a questão. Antes de mais nada, não está excluído que a andorinha leia a tempestade, mas também não se está certo disso.

No discurso analítico de vocês, o sujeito do inconsciente, vocês supõem que ele sabe ler. E não é outra coisa, essa história do inconsciente, de vocês. Não só vocês supõem que ele sabe ler, como supõem que ele pode aprender a ler.

Só que, o que vocês o ensinam a ler, não tem, então, absolutamente, nada a ver, em caso algum, com o que vocês possam escrever a respeito.”⁵⁸

⁵⁷ LACAN, Jacques. O Seminário, livro 20. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985, p. 48.

⁵⁸ Op. Cit., p. 51-2.

h. Invisíveis evidências

Para o escritor Georges Perec (1936-1982) o projeto de escrever sua própria história se formou *quase ao mesmo tempo* em que seu projeto de escrever se constituía. No entanto, o projeto de Perec é um projeto de escritura *simplesmente*, como afirma Philippe Lejeune, um dos maiores estudiosos de sua obra. É sabido que Perec explora como ninguém o campo da memória. E o tema da autobiografia, não resta dúvida, é um dos pilares fundamentais de boa parte de seus livros.

Em sua obra havia alguns projetos autobiográficos que estavam em curso – simplesmente *quase ao mesmo tempo* – que seu projeto de escrever. Alguns vieram à luz do dia, outros ficaram na opacidade do meio do caminho.

A partir de agora, nestas páginas que seguem, abordaremos especificamente a um desses projetos; um daqueles que viu a luz do dia: um atípico livro de memórias que alterna uma narrativa autobiográfica com uma ficção: *W ou le souvenir d'enfance*, publicado em 1975.

“ « Je n'ai pas de souvenirs d'enfance ». Je posais cette affirmation avec assurance, avec presque une sorte de défi. L'on n'avait pas à m'interroger sur cette question. Elle n'était pas inscrite à mon programme. J'en étais dispensé : une autre histoire, la Grande, l'Histoire avec sa grande hache, avait déjà répondu à ma place : la guerre, les camps.”⁵⁹

Visto que nosso trabalho recorreu desde sempre à articulação intrínseca entre literatura e psicanálise – talhada aqui pela via de Perec (como escritor) e Lacan (como psicanalista) – é possível dirigirmos agora nossa atenção para essa expansão em paralelo que se deu da experiência psicanalítica e da narrativa autobiográfica ao longo do século XX. O que permanece mais enigmático é que num certo ponto psicanálise e literatura se cruzaram formando o verdadeiro “X” de nossa questão.

Muito já se falou a respeito desta relação entre estética e clínica, entre arte e psicanálise, entre os escritores e o divã. Hoje, parece inevitável interligá-las novamente, sobretudo, à luz deste quiasma invisível entre Perec e Lacan. *Che vuoi?* – “que quer você?” – é a pergunta que retorna para o sujeito do Outro, na qual esta operação com a letra pode nos conduzir na própria formulação do desejo.

⁵⁹ PEREC, Georges. *W ou le souvenir d'enfance*. Paris: Denoël, 1975 [2000], p. 17.

Assim como a cura analítica, a proposta de uma autobiografia pode ser considerada como um dos *mitos do sujeito*. Desde noções como a de “mito individual do neurótico” até a de “novela familiar”, “relato de cura”, “romance psicanalítico”, “escrita de caso”, parece que uma *história clínica* entrecruza os caminhos de escritores criativos e psicanalistas. Contudo, chegamos assim num estado-limite cuja fronteira pode estar demarcada por *três pontinhos* – “(...)” – essas reticências que dividem a primeira da segunda parte de *W ou le souvenir d'enfance*; que separa e une, ao mesmo tempo, o campo psicanalítico do campo literário.

“(…) o escritor, para não dizer o artista em geral, particularmente sensível à tradição cultural e ao mundo em que vive, retém de forma singular informações e sensações do passado e do presente. Os elementos detidos neste filtro particular formam um entrelaçamento ou um nó, que de certo modo bloqueia o desejo do artista e o incomoda. Desse bloqueio ou dessa barreira nascem o primeiro texto e o autor. Não há, portanto, um primeiro texto escrito em alguma parte e transmitido por uma musa a um escritor atento, mas uma lenta aglutinação de elementos que, depois de um certo tempo, devem ser lidos e escritos. Como o neurótico, angustiado com seu sintoma, recorre ao psicanalista, assim o escritor, querendo livrar-se dessa placa retida, começa sua campanha de redações, não impelido, mas atraído pelo desejo.”⁶⁰

A palavra seja ela escrita ou falada, lida ou escutada – ou seja, então, sob a forma do significante e da letra – caracteriza uma *história clínica* entre narrativa autobiográfica e experiência psicanalítica que pode muito bem se configurar como duas faces de uma mesma tentativa de escritura-de-si como situação de base. No entanto, este protocolo de entendimento pode cair por terra se nos perguntarmos com mais rigor, antes, se podemos afirmar de modo peremptório essa *estética da existência*: de um lado, “cura analítica”, e de outro, “autobiografia”. Estamos aqui, finalmente, querendo distinguir dois tempos para a questão. Um primeiro tempo de *junção* e um segundo tempo de *disjunção*. Utilizamo-nos é claro, das categorias lacanianas de alienação e separação, portanto, da abertura e do fechamento do inconsciente, isto é também, da função inaugural em que a capacidade do traumatismo é responsável de um limite da rememoração; atingimos assim o ponto obscuro de um momento muito significativo na vida psíquica do que Lacan chama como *traumatisme*⁶¹ na passagem do sujeito ao Outro, enquanto lugar da fala e virtualmente da verdade.

⁶⁰ WILLEMART, P. *Universo da Criação Literária*. São Paulo: Edusp, 1993, p. 92.

⁶¹ Neologismo de Lacan que funde “trou” (buraco) com “traumatisme” (traumatismo).

Cada qual em seu turno, literatura e psicanálise, tratar-se-iam de duas formas equânimes de interrogar a linguagem e se deixar interrogar por ela. Mas como (se) interrogar verdadeiramente? Afinal, trata-se de uma questão mesma posta por “essa coisa, muito biruta, convém que se diga, a que se dá o nome de inconsciente; e o inconsciente é talvez um delírio freudiano”, como formula Jacques Lacan no final de seu ensino – em julho de 1979 – num congresso sobre a transmissão da psicanálise.

Mas por trás desta problematização – e que nos leva afinal a fazer tal aproximação – está o fato de Georges Perec ter escrito *W ou le souvenir d'enfance* concomitantemente, ou seja, *quase* ao mesmo tempo, à sua derradeira e decisiva análise com o psicanalista Jean-Bertrand Lefèvre Pontalis (antigo aluno e analisante de Lacan, mas que desde alguns anos já estavam distantes um do outro), isso por volta dos idos anos de 1971 e 75.

A idéia desta pesquisa nasceu, inicialmente, de uma lacuna na relação pouco explorada entre Perec & Lacan. Falecidos num intervalo de seis meses entre o final do ano de 1981 (Lacan) e começo de 1982 (Perec), ambos fizeram história na cena intelectual francesa do final do século passado. A fim de mostrar a amplitude dos estudos em torno da obra destes dois autores, cada um em seu território, tanto um como outro se preocuparam, primordialmente, com a questão da letra – mais especificamente: no seu uso ordinário para marcar o *lugar vazio* na linguagem – seja Lacan voltado para experiência psicanalítica, seja Perec inteiramente imerso no campo literário.

Tal é o tamanho do problema que esta pesquisa levanta que seria necessário trabalhar além dos autores escolhidos, como também com todos aqueles autores preferidos por ambos e o que eles preferiam também. No entanto, esse não é o nosso objetivo e não teríamos fôlego para tanto; isso, aliás, poderia ser um trabalho interminável! Iremos nos ater neste capítulo, simplesmente, ao problema do quiasma entre autobiografia e psicanálise. É a partir da seguinte questão que nosso rumo daqui em diante nos conduzirá:

“*Peut-on innover en l'autobiographie?*” lança a pergunta o crítico Philippe Lejeune em *Aix-en-Provence* (1987) num colóquio de psicanálise dedicado ao tema da autobiografia. Tal inovação, segundo ele, pode ser constatada com *W ou le souvenir d'enfance* em relação à tradição no gênero. Mas em que medida se pode inovar? Essa é uma questão que mereceu nosso esforço em compreender sua função naquilo que ela anima desta aproximação com a experiência analítica.

Lacan, por seu lado, prossegue no encerramento daquela jornada em 1979 sobre a transmissão da psicanálise com o seguinte: “É uma lástima que cada psicanalista seja forçado –

porque é preciso que ele seja forçado – a reinventar a psicanálise”. Ele pensava ali, no arauto de seu ensino, que a psicanálise fosse mesmo intransmissível. Em contrapartida, sabe-se que desde o início de seus seminários a questão da cura já aparecia. Notem, entretanto, o que ele marca em seu final:

“Não há dúvida de que há pessoas que se curam. Freud frisou que não era preciso que o analista estivesse animado do desejo de curar; mas não há dúvida de que há pessoas que se curam, e que se curam de sua neurose, ou mesmo de sua perversão. Como isto é possível? A despeito de tudo que afirmei então, nada sei sobre isso.”⁶²

Abre-se então diante de nós com esta confissão de Lacan – naquela altura com quase 80 anos de idade e mais de 50 de ensino – *um abismo insondável sobre o trabalho realizado*.

Contudo, isso nos faz pensar, deste quiasma proposto logo acima, no seguinte:

- I. A dificuldade em inovar – muito mais na forma do que no conteúdo – do gênero autobiográfico. Alguns esquemas inclusive já parecem previamente montados pela tradição. Philippe Lejeune, um profundo conhecedor de autobiografias, por exemplo, de suas leituras, constata uma predominância de um discurso “em primeira pessoa”, de um engajamento a fim de falar do “real”, de uma justificativa do presente a partir da “construção” de uma imagem do passado, de um estabelecimento de valores e da unidade de um “eu”, etc. As inovações possíveis seriam muito mais em organizar, desde alguma ordem combinatória, aquilo que se fragmentou nos textos anteriores do gênero. Neste sentido ele concorda com Marcel Bénabou que escreveu “*Pourquoi je n’ai écrit aucun des mes livres*” (1986)
- II. A tarefa imposta em reinventar a psicanálise, a cada vez, não vem deste “desejo de ser psicanalista” muito diferente (e é preciso que o seja) do “desejo do analista” forjado singularmente por Lacan. Não se trata então de uma ideologia da originalidade do caso a caso, mas algo próprio à estrutura radical do desejo.

Situados no umbral da passagem do estruturalismo ao pós-estruturalismo francês, Lacan e Perceval abalaram a cena intelectual parisiense, apesar – e talvez também por isso – de não se freqüentarem diretamente⁶³. Entretanto, é possível encontrar inúmeras referências cruzadas

⁶² ROUSTANG, François. *Lacan – do equívoco ao impasse*. Rio de Janeiro: Campus, 1988.

⁶³ Numa conversa pessoal – e posteriormente numa correspondência eletrônica – travada com o psicanalista Michel Plon constatamos, pelo que ele nos disse, numa generosa contribuição frente às questões colocadas que tentavam aproximar Perceval e Lacan, que não há e nunca houve uma relação

em suas obras: *Lacan (e a literatura)*, *Perec (e a psicanálise)*. Dois nomes e duas medidas re-escritas e reinventadas e que não serão mais as mesmas depois deles.

i. O pote de mostarda - \mathfrak{R}^*

Primeiramente, antes de seguirmos adiante, a fim de dissipar qualquer indício imaginário e rocambolesco em querer aproximá-los, devemos situar algumas variáveis.

É preciso considerar que em campos como o das *ciências humanas*, da *filosofia*, da *lingüística*, da *matemática*, da *etnologia*, da *estética*, acrescido ainda de um sem número de autores, artistas e pensadores desgarrados – e que se freqüentavam – numa análise combinatória de pessoas em comum, nos parece crível que houve algum tipo de reverberação teórica – ou em seus atos – entre ambos. Ou ainda, talvez também, devemos considerar pontos chaves de suas pesquisas em torno das teorias dos grafos e das redes, dos conjuntos, dos elementos, expressas nas figuras topológicas explícitas ou implícitas em seus textos científicos, romanescos, poéticos, enfim, ensaios e artigos lidos, citados e comentados por uma legião de seguidores mundo afora.

São várias as disciplinas (e seus personagens), escolas (e seus mestres), grupos (e seus elementos), além de peças soltas, avulsas, dos fragmentos que poderiam ser encarados como artifícios alinhavadores entre ambos.

Somos levados assim, bruscamente, com tal aproximação, às fronteiras entre verdade e saber.

direta entre os dois. Perec, pelo que foi pesquisado, não freqüentava os seminários de Lacan e este jamais aludiu explicitamente a um livro de Perec. Portanto, não haveria em suas biografias nenhuma filiação. Plon que se dispôs a falar com Bernard Magné, Marcel Bénabou e Claude Burgelin – três dos maiores conhecedores da obra de Perec – nos afirma que não houve contato algum entre os dois. No entanto, Bénabou – que é inclusive co-autor de um livro de neologismos de Lacan, além de membro do OuLiPo, diz o seguinte, Plon nos conta: “Perec n'a rencontré qu'une ou deux fois Lacan ; une fois lors du mariage de Bénabou lui-même car les deux familles se connaissaient bien ; une seconde fois, incertaine selon M.B, c'est lorsque ce même M.B l'aurait emmené au séminaire de Lacan lors de la première séance du dit séminaire à l'ENS, soit donc en janvier 64, mais Bénabou n'est pas absolument certain de ce souvenir. Perec et Bénabou avaient un projet commun qui ne vit que partiellement le jour, projet de livre intitulé *Presbytère et Prolétaire* et Bénabou avait projeté de demander à Lacan une préface pour cette entreprise, laquelle ne vit le jour que sous la forme d'un projet, d'une sorte de maquette sur laquelle était annoncée la préface de Lacan, mais tout cela ne vit jamais le jour ! Le titre de ce projet est une citation de Lacan dans un texte qui se trouve dans les *Écrits* mais Bénabou ne se rappelle plus lequel.

“A verdade não é outra coisa senão o que o saber só pode aprender que sabe ao pôr em ação sua ignorância. Crise real em que o imaginário se resolve, para empregarmos nossas categorias, por engendrar uma nova fórmula simbólica.”⁶⁴

Premonição retrospectiva que foi percorrida com discernimento por um Rimbaud, como uma invenção verbal capaz de transformar a vida ao introduzir o mistério nas palavras. “A palavra”, dizia ele, “é a realidade concreta, colorida pelas suas vogais, animada pelas consoantes”. Trata-se, enfim, de colocar ritmos novos em padrões velhos. Portas que se movem por forças misteriosas e que ainda não se compreende como aparecem e que não se sabe ao certo como funcionam. No entanto, não só a partir desses lugares, mas principalmente pela noção de *letra*, que pretendemos aqui sustentar o argumento maior de nossa pesquisa.

Se “não há Outro do Outro” de que lado está o enigma? A noção de enigma hoje arrebatava tanto psicanalistas como escritores. De modo geral o enigma supõe uma capacidade de leitura. Supõe-se assim que haja um leitor, um ouvinte, um intérprete, outro que leia ou saiba montar o quebra-cabeça. O enigma poder ser posto numa filiação que é sempre múltipla. Uma filiação única, aliás, não é filiação. Refletir sobre a herança intelectual de um escritor é se deparar com um grande número de filiações e perceber que há mais que um pai e uma mãe. É comum de um ponto de vista cultural que algumas heranças nasçam da tensão das identificações, jogando uns contra outros ou ainda da distorção de uns sem outros. Mas como estabelecer quem é herdeiro de quem? Não teremos que responder por uma verdade última. O *Real* consiste em não se ligar a nada, diz Lacan. Afinal, a peça última não se encaixa, mostra-nos Perce.

Georges Perec em *W ou le souvenir d'enfance* incursiona de maneira original no gênero autobiográfico ao articular num mesmo texto: relato autobiográfico e ficção. Aliás, não foi sua única experiência neste campo da autobiografia. Colocar em cena as próprias memórias é um dos postulados de qualquer autobiografia. No entanto, Perec parte de uma peculiar e decisiva constatação em *W ou le souvenir d'enfance* de não ter nenhuma memória da infância.

“Je n'ai pas de souvenirs d'enfance.”⁶⁵

Até mais ou menos seus doze anos, a história de Perec se resumiria em poucas linhas: perdeu seu pai aos quatro anos, sua mãe aos seis; passou a guerra em diversos orfanatos. Quando tinha nove anos seus tios paternos o adotaram.

⁶⁴ LACAN, Jacques. “Subversão do sujeito e dialética do desejo”. In: *Escritos*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, p. 812.

⁶⁵ PEREC, G. Op. Cit. p. 17.

Daí se poderiam marcar muito mais do que um esforço de inovação, uma tentativa mesmo de inovar num gênero notadamente marcado por clichês e lugares comuns, num anseio de serem escritos mais verdadeiros, prática ordinária de autobiografias marcadas por histórias que contam uma vida.

“Não tenho recordações de infância”, foi exatamente nessa ausência de história que Perec sempre se viu protegido. Sua ausência de história, de sua história vivida, de sua história real e pessoal sempre foi reafirmada por ele em tom de um “desafio”, visto que ele jamais precisou se questionar a respeito deste “branco” durante muito tempo.

Mas instaladas as armadilhas da escrita, como ele diz, “fui como uma criança que brinca de esconde-esconde e não sabe o que mais teme ou deseja: permanecer escondida, ser descoberta”. Notadamente Perec quer dizer com isso que sua busca escritural, imersa numa lenta decifração que tarda, traçou alguns limites e deu nome a um fantasma que finalmente se remetia à sua infância. Dali em diante “W” se instalava como uma história de sua infância. Um traço na memória de uma história inventada, contada e desenhada ao longo de sua primeira análise, então com Françoise Dolto, quando ele tinha por volta de doze, treze anos de idade.

“À treize ans, j’inventai, racontai et dessinai une histoire. Plus tard, je l’oubliai. Il y a sept ans, un soir, à Venise, je me souvins tout à coup que cette histoire s’appelait « W » et qu’elle était, du moins une histoire de mon enfance. En dehors du titre brusquement restitué, je n’avais pratiquement aucun souvenir de W. Tout ce que j’en savais tient en moins de deux lignes : la vie d’une société exclusivement préoccupée de sport, sur un îlot de la Terre de Feu.”⁶⁶

Lacan isolou em sua teoria a função do traço unário ao trabalhar o tema das identificações em Freud. Trata-se da relação inaugural entre sujeito e significante, entre sujeito e Outro. Nesta operação do traço unário o sujeito se constitui e é designado ao se fazer representar por um significante do Outro e, ao mesmo tempo, identifica-se com aquilo que o significante não recobriria, isto é, com o vazio que apontaria para uma falta, de um apagamento primordial. O traço unário seria aquilo que determinaria o sujeito em sua constituição e pelo qual ele se identifica sem que o saiba. Pode-se falar então deste traço como uma marca identificatória que nos permite situar o ponto mais fundamental de ancoragem do sujeito do inconsciente.

Justamente, nesta letra W podemos ler este traço mínimo e involuntário. Quando Perec traça os limites e dá nome em seu texto autobiográfico – e sabemos que ele o faz enquanto está em

⁶⁶ Op. Cit. p. 18

análise com Pontalis – a este espaço vazio da memória, produz-se em seu texto um valor de verdade. *W* comparece inclusive como uma dupla verdade, que é, por um lado, escrita de um fantasma e, por outro, amnésia de um sujeito marcado por uma lacuna constituída entre dois significantes, aquilo que escapa como resíduo, uma letra como resto, um excesso “bruscamente restituído”. E essa letra passa a operar como marca que produz novos significantes.

“*W* ne ressemble pas plus à mon fantasme olympique que ce fantasme olympique ne ressemblait à mon enfance. Mais dans le réseau qu’ils tissent comme dans la lecture que j’en fais, je sais que se trouve inscrit et décrit le chemin que j’ai parcouru, le cheminement de mon histoire et l’histoire de mon cheminement.”⁶⁷

Estamos no ponto de junção (e ao mesmo tempo, de disjunção) entre a ficção de *W* e o relato de sua memória da infância, uma problemática por ventura colocada por uma escritura autobiográfica de outro tipo. Talvez seja mais difícil inovar, segundo Lejeune, neste segmento do que na ficção romanesca em si. E Perec não se contentou simplesmente em fundi-los, mas fez com que co-existissem, relato e ficção, de um modo original, a saber: intercalando-os por capítulos.

Uma característica importante em *W ou le souvenir d’enfance* é sua duplicidade. Notam-se, neste livro dois textos alternados. Em princípio, aparentemente, neles não há nada em comum. No entanto, Perec os apresenta desde saída como estando entrelaçados de um modo indissociável. Segundo ele, o que não é totalmente dito num ou noutro, é finalmente dito “em sua frágil intersecção”, mesmo sendo dois textos tão díspares. O essencial do que se diz, aliás, gira em torno da impossibilidade de dizê-lo.

Philippe Lejeune argumenta em alguns lugares, nos seus estudos críticos sobre o tema – aos quais denomina como “pacto autobiográfico”⁶⁸ – que o desenvolvimento da prática psicanalítica mudou de vez o gênero das autobiografias. A psicanálise, segundo ele, mudou

⁶⁷ Op. Cit. p. 18.

⁶⁸ Um *pacto autobiográfico* se opõe a um *pacto de ficção*, isto é, trata-se de um engajamento que impele o autor a contar sua vida, ou parte dela, de uma forma verdadeira. Assim, aderir a este pacto implica dizer a verdade, ou pelo menos acreditar nela, se comportando como um historiador ou um jornalista; com a diferença que a promessa de fornecer a verdade é antes de tudo para si mesmo. Um pacto de ficção permitiria ao autor “mentir” – apesar de não haver nenhum sentido neste tipo de afirmação – enquanto que num pacto autobiográfico, não. Seu compromisso é o de dizer a verdade, fornecer uma informação verdadeira, atribuindo-se até uma responsabilidade jurídica ao seu ato. Em seu manifesto, difundido atualmente na internet (2006), Philippe Lejeune, há 30 anos refletindo sobre este tema, estatui que o pacto autobiográfico seja como “um ato da vida real”, mesmo se por outro lado ele possa adquirir depois o estatuto de obra de arte, caso seja bem escrito e bem articulado. Não obstante, um exemplo que Lejeune destaca como pacto autobiográfico seria Jean-Jacques Rousseau.

mais a leitura das autobiografias que suas próprias escrituras. Dali se pode tirar também que o que nós somos viria do que nós fomos e que no final das contas é impossível se conhecer por completo a si mesmo.

« Mais le *savoir* psychanalytique a apporté beaucoup d'eau au moulin de cette psychosynthèse qu'est l'autobiographie. Des deux éléments que la doxa retient en général de la psychanalyse, à savoir 1) que ce que nous sommes vient de ce que nous avons été ; 2) qu'il est impossible de se connaître soi-même, le premier a conforté prodigieusement l'écriture autobiographique, le seconde a été tout naturellement méconnu, puisqu'il sape ses fondements. Beaucoup de matériaux ou d'opérations psychanalytiques ont donc été *recupérés* dans le cadre d'une écriture autobiographique qui tend à consolider le moi, et non à l'analyser pour le restructurer. Une genre particulier est né de cette pratique, le récit de cure (qui correspond en général à la sortie de cure, c'est-à-dire à la cicatrisation, à la recomposition du moi). »⁶⁹

✠*

O *pote de mostarda* é uma referência ao que Lacan apresenta no Seminário VII, *A ética da psicanálise* (1959-60) e no Seminário XVI, *De um Outro ao outro* (1968-69). O significante, modelado pelo homem – que por sua vez é artesão de seus suportes manufaturados – fala da criação. A função artística mais primitiva, segundo Lacan, retomando Heidegger, é a do oleiro, aquele que trabalha na olaria. Num pote encontramos uma presença humana. Mistério da criação e que ainda por cima pode nos ser útil. O vaso, ou o pote, é utensílio, mas também é destacado por Lacan em sua função de significante, modelado pelas mãos do homem dando contorno a um primeiro vazio. Se o pote pode conter algo, Lacan o chama de pote de *mostarda* [*moutarde*], “quer dizer *muito lhe tarda* [*moult lui tarde*]”, pois é *eterno e efêmero* justamente por ser furado. Perec escreveu de tudo. No entanto, publicou apenas duas traduções. Uma delas: *Les Verts Champs de moutarde de l'Afghanistan*, Denoël, « *Les Lettres nouvelles* », 1975, de Harry Mathews.

j. A ficção do paradigma indiciário

O advento de relações de produção capitalistas calcado num novo conceito burguês de propriedade, aliado à criação de novos códigos de conduta dos indivíduos na sociedade, e,

⁶⁹ LEJEUNE, Philippe. « Peut-on innover en l'autobiographie ? ». In : *L'autobiographie - VI Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence*, Les belles lettres, 1987.

conseqüentemente, com o aumento de seus deveres e responsabilidades, provocou uma profunda transformação social que encabeça um grande projeto de controle generalizado sobre a sociedade.

A indicação de cicatrizes, ou outros sinais físicos particulares, antigamente ⁷⁰, eram formas de reconhecimento e identificação, por exemplo, para certos registros matrimoniais ou para o cumprimento de algumas transações comerciais, inequivocamente, associadas a um nome e à identidade de um indivíduo. Foi somente no final do século XIX que se estabeleceu pelas sociedades européias um novo sistema de identificação na averiguação de identidades. Foram adotados conforme a época e o lugar, métodos de classificação para distinguir os indivíduos visando, principalmente, a identificação de criminosos: arquivos fotográficos, a criação de registros policiais como fichas pessoais, retratos falados, impressões digitais, etc.

Se considerarmos como faz o historiador Carlo Ginzburg em seu célebre ensaio “Sinais – raízes de um paradigma indiciário” ⁷¹ que *aparecer-desaparecer* enquanto indivíduos numa dada sociedade ou “fazer desaparecer os próprios rastros e reaparecer com uma outra identidade” seriam brincadeiras de criança em cidades como “Londres ou Paris” ou qualquer outra concentração urbana destas proporções, o problema da brincadeira do “esconde-esconde”, como foi colocado por Perec mais acima, pode ser tomado também num outro âmbito.

Antes de seguir nesta direção, quando nos aproximaríamos efetivamente das terras imaginárias de W, vale elencar alguns dos principais pontos trabalhados por Ginzburg em “Sinais”. São dez pontos que nos servirão de guias para prosseguirmos em nossa leitura do texto perecquiano:

1. A atitude a ser tomada em relação à obra de arte deve também apreciar os detalhes e os pormenores mais insignificantes. Segundo Ginzburg, o conhecedor da obra de arte é comparável ao detetive que descobre o autor do crime baseando-se em índices imperceptíveis para a maioria das pessoas.
2. Ginzburg analisa a proposta de um método interpretativo baseado em resíduos e dados marginais, considerados normalmente sem importância na experiência. A importância dos pequenos gestos inconscientes e a identificação do estilo do artista faz parte de um processo de decifração de pistas infinitesimais: uma tripla analogia é feita entre sintomas, indícios e signos pictóricos.

⁷⁰ Mais especificamente no Egito greco-romano.

⁷¹ GINSZBURG, Carlo. “Sinais – raízes do paradigma indiciário”. In: *Mitos, emblemas e sinais: Morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

3. Por milênios o homem foi um caçador. Decifrar ou ler as pistas deixadas pelos animais são metáforas utilizadas por Ginzburg. Ele diz que o caçador teria sido o primeiro a “narrar uma história” porque era o único capaz de ler, nas pistas silenciosas (se não imperceptíveis), uma série coerente de eventos. A partir da tradicional comparação entre mundo e livro, a invenção da escrita se constituiu num minucioso processo de reconhecimento de uma realidade ínfima, como as pegadas de um passarinho na areia.
4. Sempre recorrendo à história da arte, Ginzburg nos apresenta, por exemplo, a importância de um Winckelmann⁷². Ali ele nos mostra também o diferente estatuto das cópias na pintura e na literatura. Para tanto traça no reconhecimento da pintura métodos para distinguir os originais das cópias. Trata-se de introduzir a singularidade inimitável das escritas individuais. Da concretude da experiência e a apropriação de um saber (indiciário ou não) a literatura forneceu um substituto e uma reformulação dos ritos, oferecendo outro acesso à experiência em geral.
5. A introdução do método matemático (estatísticas, cálculos de probabilidade, fórmulas) no estudo dos fatos humanos. Em arquitetura, por exemplo, é impossível construir dois edifícios perfeitamente idênticos. Com a mesma atenção que dedicou ao exame de uma pintura, Ginzburg é também capaz de indagar: um bezerro de duas cabeças deve ser considerado um animal único ou duplo?
6. Ginzburg compara a trama de sua pesquisa à trama dos fios de um tapete. Assim ele propõe diferentes direções de leitura de seu texto (verticalmente, horizontalmente e até mesmo diagonalmente). Segundo ele, uma coisa é analisar pistas como pegadas, rastros, fezes ou cinzas de cigarro e outra coisa é analisar escritas, pinturas ou discursos. O embrião neste procedimento (interdisciplinar) é colocado pelo romance policial. A diacronia na capacidade de fazer profecias retrospectivas é uma adivinhação voltada para o passado (há uma alusão indireta a Voltaire e Darwin). Afinal, quando as causas não são reproduzíveis, só resta inferi-las a partir dos seus efeitos.
7. Cada sociedade, segundo Ginzburg, enfrenta uma necessidade de distinguir seus elementos. Existe antes de mais nada o nome. Mas existe também a possibilidade de erros e falsificações. O problema da identidade na assinatura é levantado neste momento por Ginzburg. A necessidade de averiguar com segurança a identidade levou a proposição de novos métodos de investigação. Não existem, por exemplo, dois indivíduos com impressões digitais idênticas. Naquela época (1888) e até hoje era nas

⁷² Nota-se aí uma possível correspondência dos nomes de *Winckelmann* e do herói [Gaspard] *Winckler*.

linhas impressas nas pontas dos dedos que se encontravam a senha oculta de uma individualidade.

8. Conversando com várias disciplinas Ginzburg diz que o conhecimento do indivíduo é central também para a medicina. Para se fazer um diagnóstico, por exemplo, é preciso levar em conta que em indivíduos diferentes os sintomas se manifestam de modos diferentes e, portanto, podem ser curados de formas diferentes. Sendo a realidade opaca, Ginzburg afirma que existem zonas privilegiadas – sinais, indícios – que permitem decifrá-la.
9. Pode-se demonstrar facilmente que o maior romance de nossa época – segundo ele a *Recherche* de Proust – é constituído por um rigoroso paradigma indiciário.
10. Segundo ele também, alguém disse que o ato de apaixonar-se é superestimar as diferenças de algo ou de alguém. O “rigor flexível”, oxímoro forjado por Ginzburg, não pode ser descartado no paradigma indiciário apresentado por ele. Trata-se, para terminar, de formas de saber com tendências *mudas* (pois algumas de suas regras não se prestam a ser formalizadas ou ditas).

Temos, portanto, depois deste breve apanhado, uma lista de indícios que nos permitem retomar a relação entre psicanálise e arte – em nosso âmbito mais específico: a literatura – com a seguinte indagação: por que uma obra de arte é reconhecida socialmente? A partir dela pode-se formular também outra questão, esta mais concernente à autobiografia: afinal, o que faz passar daquilo que é da particularidade do fantasma àquilo que é da ordem da universalidade de uma obra? Em termos psicanalíticos, como diria Lacan, como saber passar do *texto da neurose à estrutura do conto*.

Abrem-se agora algumas vias. Como se viu até aqui, não se trata simplesmente de buscar a resposta numa “intencionalidade inconsciente do artista”. Considerar as obras de arte como projeções do inconsciente daqueles que a produziram não parece o melhor dos caminhos. Se Freud, no entanto, afirmou que os escritores criativos são na verdade aliados preciosos e Lacan ainda nos lembra, que na sua matéria o artista sempre precede ao psicanalista, enfim, a psicanálise teria a aprender algumas lições dos criadores literários.

Em 1908 em seu texto “Escritores criativos e a fantasia” Freud escreve:

“Nós os leigos sempre tivemos curiosidade de saber onde esta singular personalidade, o escritor criativo, vai buscar sua matéria-prima (...) e como ele

consegue, por meio dela, nos fisgar de tal forma a nos provocar emoções das quais não acreditaríamos ser capazes.”⁷³

Sem dúvida, uma gramática do desejo entrou em jogo aí. Mas não basta somente desvelá-la ou decifrá-la. Neste sentido cairíamos numa compreensão hermenêutica dos materiais. Trata-se muito mais de uma captura do desejo pelo desejo do Outro. Efetuar uma travessia que requer passar por um extremo chamamento que leva alguém a escrever. Nem que pra isso quem escreve, sendo o depositário de um horror, naufrague no estatuto mesmo do objeto estético enquanto irreduzível ou que daí se encontre, numa inquietude própria, que só se pode reconhecer como testemunho de uma certeza de existência que passe inevitavelmente pelas ruínas sem fundo, em vista de firmar sua própria irreduzibilidade. A arte, então, tem como função nomear aquilo que não se deixa apreender e, ao mesmo tempo, guarda-se nela sua opacidade fundamental.

W seria, pois, o lugar de testemunho dessa experiência de opacidade. “Brumas incessantes por onde se agitam as sombras”, diria um Raymond Queneau já na epígrafe, e nada melhor que o texto perequiano para poder redizê-lo. Utilizaremos em seguida a versão do texto em português antes de encerrarmos para o momento esta sessão:

“Um leitor atento por certo compreenderá, do que foi dito, que, no testemunho que me disponho a fazer, fui testemunha, e não ator. Não sou herói de minha história. Tampouco sou exatamente seu cantor. Ainda que os acontecimentos que presenciei tenham perturbado o curso, até então insignificante, de minha existência, ainda que continue a pesar intensamente sobre meu comportamento, sobre minha maneira de ver, eu gostaria, para relatá-los, de adotar o tom frio e sereno do etnólogo: visitei aquele mundo submerso e aqui está o que vi.”⁷⁴

Sem dúvida aqui estão ecos de *Moby Dick ou a baleia* de Herman Melville. No seu último capítulo a saga da caça à baleia é encerrada com uma epígrafe do livro de Jó do mesmo modo. No entanto, “não é o furor ardente de Ahab” que habita o narrador de W, “mas o branco devaneio de Ismael”, ou melhor, mais ainda, “a paciência de Bartleby”: essas *sombras tutelares* do nosso narrador.

⁷³ FREUD, Sigmund. “Escritores criativos e a fantasia”. In: *Obras Completas*, vol. 9, Edição Standard, Rio de Janeiro: Imago, 1970.

⁷⁴ PEREC, G. *W ou a memória da infância*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995, [cap. I; W.1(W)_a], p. 10.

II.

ZONA CINZENTA

*A verdade é o que corre
atrás da verdade.*

Jacques Lacan

a. Dois textos indissoluvelmente imbricados

A partir deste ponto, então, nos debruçaremos mais detidamente sobre *W ou le souvenir d'enfance* (1975). Mesmo assim, não seria possível simplesmente destacá-lo do conjunto da obra literária de Georges Perec. Seus elementos não existem como independentes, mas como apreensão particular de uma questão de conjunto, que, aliás, atravessa a todos os livros de Perec igualmente: pois “a verdade está *entre* os livros”.

A justaposição de dois textos alternados – como veremos adiante – convoca então o leitor a participar da tessitura de uma trama. Como num tapete persa, seus fios ligam as partes num todo, que por ventura não se restringe somente a uma obra única. Trata-se ali de uma escritura em que autor e leitor estarão diante de uma mesma e única questão, a saber: *La disparition*⁷⁵.

« On peut dire d’abord que l’écriture d’aujourd’hui s’est affranchie du thème de l’expression : elle n’est référée qu’à elle-même, et pourtant, elle n’est pas prise dans la forme de l’intériorité ; elle s’identifie à sa propre extériorité déployée. Ce qui veut dire qu’elle est un jeu de signes ordonné moins à son contenu signifié qu’à la nature même du signifiant ; mais aussi que cette régularité de l’écriture est toujours expérimenté du côté de ses limites ; elle est acceptée et dont elle joue ; l’écriture se déploie comme un jeu qui va infailliblement au-delà de ses règles, et passe ainsi au-dehors. Dans l’écriture, il n’y va pas de la manifestation ou de l’exaltation du geste d’écrire ; il ne s’agit pas de l’épinglage d’un sujet dans un langage ; il est question de l’ouverture d’un espace où le sujet écrivain ne cesse de disparaître. »⁷⁶

Mas o que será feito daqui por diante vai nos exigir um recorte específico – inclusive, intrínseco à própria estrutura do livro, pelo qual queremos abordar essa questão no momento – e que nos demandará alguns procedimentos que esperamos servir de guia no decorrer deste itinerário labiríntico que é *W*: uma leitura em ziguezague.

É preciso, portanto, desmontar e remontar o traçado desta escrita sinuosa. Alguns entrecruzamentos, entretanto, serão inevitáveis. Por outro lado, o livro em si já nos apresenta a amarração de uma trança. E iremos a partir daqui nos determos a ela.

⁷⁵ Cf. PINO, Claudia Amigo. “A escritura da ficção e a ficção da escritura – Análise de *53 jours*, de Georges Perec”. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Francesa Depto. de Letras Modernas da FFLCH da Universidade de São Paulo, 2001, p. 49.

⁷⁶ FOUCAULT, Michel. « Qu’est-ce qu’un auteur ? ». In: Littoral, n.º 9, *La discursivité*. Juin 1983.

O percurso de *W ou le souvenir d'enfance* está aparentemente dividido em duas partes. O livro se apresenta em seu início com uma dedicatória: “Para E”. Em seguida, a primeira parte é introduzida com uma epígrafe em forma de pergunta emprestada de Raymond Queneau: “Essa bruma insensata em que se agitam as sombras, como eu poderia clareá-la?”. Diante disso, a partir de tal citação, inicia-se a leitura do primeiro capítulo. Assim, é composta a primeira parte por onze capítulos (11). Vamos denominá-la, portanto, como “W.1” quando a ela nos referirmos.

A segunda parte é apresentada após uma página em branco com três pontos em suspensão entre parênteses: simplesmente “(...)”. Tais reticências são cruciais em nossa análise. Nosso argumento, inclusive, se desfiará em torno destes pontos em suspensão. Em seguida, no livro, retoma-se a epígrafe acima citada de Queneau, finalmente, dando-lhe seu desfecho: “(...) essa bruma insensata em que se agitam as sombras, – então é esse meu futuro?”. Segue então do décimo-segundo capítulo até o fim; terminando o livro no capítulo de número trinta e sete (37). Iremos então utilizar a sigla “W.2” para nos reportarmos a essa segunda parte.

Outra divisão imposta por Perec – e que requer uma notificação prévia de nossa parte – é que, como já dissemos anteriormente, os capítulos se intercalam em dois textos heterogêneos ao longo de todo o livro. Serão necessários, portanto, dois mergulhos: um se deterá nos capítulos do relato ficcional (editados em caractere itálico) e outro nos capítulos de um ensaio autobiográfico (editados em caractere romano).

A primeira parte (W.1) então deve também ser dividida em: “W.1(W)_a” onde estão reservados os capítulos ímpares para a ficção “W” na parte I; (caps. 1-3-5-7-9-11) e “W.1(M)_0” onde se distribuem os capítulos pares (caps. 2-4-6-8-10) para o relato autobiográfico, a memória da infância “M” da parte I. A segunda parte (W.2), conseqüentemente, em contraposição à essa primeira parte, após uma torção narrativa, se divide agora como: “W.2(M)_1” (agora são os capítulos ímpares para ficção, na parte II) e “W.2(W)_b” (ficam os capítulos pares os designados para o relato na parte II).

b. Alfabetização

Georges Perec esteve em análise durante quatro anos (entre 1971 e 1975) com o psicanalista J-B Lefèvre Pontalis. Antes, aos doze ou treze (12-13) anos, ou seja, por volta de 1948-49, passou em psicoterapia com Françoise Dolto. Durante este processo desenhou, contou e inventou uma história. Por volta de 1967 (portanto, com 31 anos) Perec de repente se lembrou que esta história se chamava “W”. Nesta altura de sua vida, Perec já havia também passado pelo consultório de Michel de M’Uzan – psicanalista francês ligado à corrente inglesa da

psicanálise – durante um ano no começo de 1960. Assim sendo, foram três experiências analíticas desta natureza; o que nos mostra, então, que Perec jamais esteve alheio à psicanálise.

Em 16 de outubro de 1969 – Perec ali já era uma celebridade literária – ele passa a publicar na revista *La Quinzaine Littéraire*, em forma de folhetim, uma história chamada simplesmente: “W”. Tratava-se, pelo que parecia sua narrativa, de uma novela policial. Com este ritmo quinzenal ele foi escrevendo esta novela até interrompê-la de modo surpreendente para seus leitores em 1º de dezembro de 1970. A história ficara inacabada. Aparentemente Perec entrara numa crise que o impediu de prosseguir escrevendo com essa regularidade. Aquele texto permanecera em suspenso, tendo Perec abandonado aquele projeto por pelo menos alguns anos.

É em maio de 1971 que Perec inicia então sua derradeira e decisiva análise com Pontalis. Ele conta tal experiência em um texto que escreveu para o número organizado por Jean Duvignaud para a revista *Cause commune* em torno do tema da astúcia.

« Pendant quatre ans, de mai 1971 à juin 1975, j’ai fait une analyse. Elle était à peine terminée que le désir de dire, ou plus précisément d’écrire, ce qui avait eu lieu m’assaillit. »⁷⁷

O tema da astúcia nos remonta, evidentemente, à Odisséia de Homero. Ulisses e seus homens foram aprisionados numa caverna pelo Ciclope, gigante de um olho só no meio da testa. Ciclope, ou também “olho redondo”, bloqueia a entrada da caverna com uma imensa pedra. Devora dois dos gregos e Ulisses observa tudo aquilo perplexo. Homero nesse momento faz-nos ver o que teria sido a astúcia de Ulisses. Corajoso, oferece vinho ao gigante. Bêbado, o Ciclope cai cambaleante. Ulisses e cinco dos seus homens que restaram com um enorme bastão aquecido no fogo golpeiam o gigante, furando o único olho do Ciclope.

A Odisséia é tida também como o livro mais antigo que deveríamos nos prestar a ler. E o tema da astúcia – como o vimos *en passant* – aparece lá desde então. Era o início que transformou a Grécia do século V a.C. nessa profusão de saberes, reverberados através de séculos e continentes. É notório: Homero deixou seguidores. As conseqüências estão por toda parte.

Em contrapartida, é surpreendente que os seres humanos sejam capazes de ver sinais em uma determinada superfície e ouvi-los falar de realidades visíveis e invisíveis. É possível instaurar-se assim um campo de estudos fundado pelos gregos ou talhados por seus vocábulos que se

⁷⁷ PEREC, Georges. « Les lieux d’une ruse ». In : *Penser/Classer*. Paris: Hachette, 1990.

estendem da Astronomia à Zoologia ao longo dos alfabetos, desenhos ou xilogravuras. Na linguagem, sobretudo para nós ocidentais, os gregos estão conosco como aquilo que é esquecido em nossa infância. Mas qual o motivo de tanta importância? São inúmeras as respostas. Porém, qualquer uma delas passará, para nós, de alguma maneira, por duas letras gregas: alfa (α) e beta (β).

« Le tapis de Perse d'Anton Voyl⁷⁸, avec ses arabesques qui s'entrelacent et s'entrecroisent, est comme un mystère en plein jour. C'est au terme d'une recherche exténuante d'un quelconque « point Alpha », principe organisateur, originaire, que Voyl disparaît, engouffré pour avoir trouvé ce qu'il cherchait. »⁷⁹

Os gregos então foram aqueles capazes de transformar obras faladas em peças escritas. Os escribas fixaram as histórias sob a forma de escrita de maneira nunca antes explorada. Tal inovação fez destes copistas os pioneiros dos alicerces do discurso civilizado. Efeito tão excepcional talvez quanto a invenção do sistema numérico arábico, onde a noção do zero fundou a base da matemática moderna. Raros são os exemplos de impacto comparável. Talvez antes somente a invenção do alfabeto. E segundo Eric Havelock, o alfabeto foi a forma mais eficiente – e sem paralelo – de registro do acontecer humano: já que “uma vez inventado, fornecia a resposta completa ao problema e, portanto, nunca houve necessidade de reinventá-lo”.

Mais do que nunca Percec – mas também isso está no conjunto de sua obra – parece pinçar um problema mesmo de nossa experiência individual e coletiva. Todavia, em *W ou le souvenir d'enfance*, identificado por alguns percecquianos como um “texto-limite” – embora vejamos também em outros livros seus esta condição – o âmago da história do século XX está colocado no lugar do nosso olho do furacão: afinal, “como escrever poesia depois de Auschwitz?”, nos indaga de modo peremptório Theodor W. Adorno.

« Mais *W ou le souvenir d'enfance* est aussi un ‘texte-limite’ dans la mesure où il occupe le terrain vague situé aux frontières des discours romanesque,

⁷⁸ Trata-se de uma referência ao principal personagem do livro *La Disparition* (1969) de Percec. De modo criptografado “Anton Voyl” é na verdade um dos nomes neste livro (“Voyèle”, tradução de vogal em francês, sem o E) deste imenso lipograma da letra E, a letra mais usada no léxico francês, que simplesmente desaparece em “La Disparition”.

⁷⁹ LEAK, Andy. « W/dans un réseau de lignes entrecroisées : souvenir, souvenir-écran et construction dans *W ou le souvenir d'enfance* ». In : *Parcours Percec – Colloque de Londres, 1988*. Presse Universitaire de Lyon, p. 75.

autobiographique, historiographique et psychanalytique – frontières que, par son mouvement même, il ne cesse de dissoudre et de déplacer. »⁸⁰

c. O direito e o avesso contidos um no outro

O que se lê em *W ou le souvenir d'enfance* é um texto duplo e que aos pedaços nos vai aproximando de uma impressão única e de uma apreensão que se situa nas suas entrelinhas. Monta-se com este tipo de narrativa entrecruzada um encordoamento cuja grade de leitura nos leva a concluir que não estamos tão distantes assim do que acontecia, por exemplo, nos campos de concentração. Ao mesmo tempo em que esta espécie de horror em que somos engajados, algo nos aspira em direção a um mundo submerso no qual nos é confiado – enquanto leitores – a fazer parte de um testemunho de acontecimentos que devem ser desvelados e trazidos à luz.

“Lá longe, na outra extremidade do mundo” – inicia-se assim a segunda parte do livro, [cap. XII; W.2(W)_b] – “haveria uma ilha. Ela se chama W.”. Nesta altura da trama nos deparamos com uma peripécia literária inovadora e de cunho estritamente topológico. O que, propriamente falando, quer dizer que subverte nossa relação com o espaço comum (euclidiano) da representação e que, de um modo habitual, lidamos com os objetos do mundo físico de nosso cotidiano. Para demonstrá-lo será preciso a decupagem de algumas partes do romance a fim de mostrar como foi feito o passe literário de mágica que transforma uma superfície em outra, em outras palavras, um giro no discurso.

Feita a divisão do livro em duas partes dissimétricas, na linha superior da tabela abaixo, encontramos os capítulos da ficção “W”. E na linha inferior estão os capítulos autobiográficos “M”.

PRIMEIRA PARTE (W. 1)										SEGUNDA PARTE (W. 2)																															
1	+	3	+	5	+	7	+	9	+	1	1	-	1	-	1	-	1	-	2	-	2	-	2	-	2	-	2	-	3	-	3	-	3	-	3	-					
										1	2		4		6		8		0		2		2		4		6		8		0		2		4		6				
-	2	-	4	-	6	-	8	-	1	+	+	1	+	1	+	1	+	1	+	2	+	2	+	2	+	2	+	2	+	2	+	3	+	3	+	3	+	3	+		
								0				3		5		7		9		1		3		3		5		7		9		1		3		3		5		7	

Mas não seria esta a estrutura de uma banda de Moebius?⁸¹

⁸⁰ Op. Cit. p. 75.



Algo então se passa nessa junção⁸² entre os capítulos 11 e 12 – e é ali que se localizam os tais pontos em suspensão: “(...)”. Mas para entendê-lo melhor, antes é preciso ler o que se passa, respectivamente, nas primeiras frases dos capítulos 2 e 13, isto é, do que passa de um branco da amnésia infantil expresso em “não tenho nenhuma memória da infância” (2) que abre e estrutura propriamente o relato autobiográfico [cap. II; W.1(M)_0] para a disjunção que se encontra na abertura da segunda parte do livro [cap. XIII; W.2(M)_1], numa frase que mais precisamente se localiza no primeiro capítulo do relato autobiográfico (13) e que começa assim: “Doravante as lembranças existem, fugazes ou tenazes, fúteis ou opressivas, mas nada as reúne”. E assim é como se dois sinais distintos se invertessem no interior do próprio relato.

Porém, atenção: houve a travessia de todo um percurso para que isso acontecesse dessa maneira; algumas questões nos são reveladas na tensão de como os capítulos se alternam numa determinada combinatória que os ordena, descontinuidades impostas entre os capítulos – apesar de não oferecer qualquer dificuldade de assimilação – neste revezamento de uma ficção (W) com o relato (M) das memórias da infância de Perec.

Tudo é feito para nos induzir à noção de *la disparition*. Aquilo que uma falta, acaso o mais insuportável de uma perda, uma dor contínua de perder os pais ainda quando criança e que nos aponta para o vazio instaurado pelo desaparecimento. Não seria forçado, quanto a isso,

⁸¹ A banda de Moebius é uma superfície topológica trabalhada por Jacques Lacan, Jean-François Lyotard e outros pensadores que apresenta algumas questões paradoxais que subvertem a noção usual do espaço euclidiano, que estamos acostumados a lidar. Para obtê-la é preciso uma tira de papel retangular, um pedaço suficientemente comprido. Ao se aproximar as duas extremidades – o que formaria com esta fita uma espécie de cinta com duas faces (interna e externa) e duas bordas (margem esquerda e margem direita) – emprega-se uma meia-torção sobre ela mesma, antes que se cole uma extremidade em contato com a outra. O resultado disso são alguns fenômenos que nos interessa investigar: Moebius, o primeiro agente desta operação, numa publicação científica chamou de “superfície unilátera”, pois a tira passa a ter outras propriedades a partir desta, aparentemente, simples torção. Com ela feita, trata-se agora de uma superfície contínua não-orientável de face única (onde fica abolida a concepção do lado de dentro e do lado de fora). Além de se obter uma face única com essa meia-torção da fita, uma única borda estará também em questão, na medida em que se assemelha à figura de um oito que, ao se traçar, se dobrou sobre si mesmo em seu interior.

⁸² Trata-se de alguma coisa nesta junção que se revira sobre si mesma, que se vira ao contrário, numa espécie de cambalhota que retorna ao mesmo ponto de partida, de reviramento, de torção. Neste movimento não há passagem para outro lado. Não há um fora. Trata-se, como se refere MD Magno, de uma propriedade enantiomorfa, isto é, onde duas formas não podem sobrepor-se, simétricas em relação a um plano. É o que aconteceria com um objeto diante do espelho, no qual, então, nesses pontos em suspensão da narrativa de “W ou le souvenir d’enfance”, somos desinstalados do lugar comum de nosso entendimento, de algum modo quebrando uma sugestão de simetria que ocorreria entre os dois textos. Não há ali uma simetria, mas uma ligação. É o surgimento do que Freud pode chamar de “castração”.

aproximarmos essa estratégia narrativa ao jogo freudiano do *Fort! Da!* da criança⁸³, que numa medida muito menos radical, procurando se apaziguar, consegue com uma simples artimanha infantil, fazer aparecer-desaparecer o carretel do berço em que foi deixada, vivenciando assim a ausência-presença de sua mãe.

« Ma mère n’a pas de tombe. C’est seulement le 13 octobre 1958 qu’un décret la déclare officiellement décédée, le 11 février 1943, à Drancy (France). »⁸⁴

A mãe de Perec, Cyrla Schulevitz, conhecida como Cécile enquanto esteve na França, no meio da guerra insistiu em voltar para Paris e foi sempre aconselhada a se esconder e mudar de casa. Por algum motivo obscuro, ela não seguiu nenhum desses conselhos, pois achava que sua condição de viúva de guerra a protegeria. No entanto, não demorou muito e ela e uma irmã foram apanhadas pelos nazistas, internadas em Drancy e dias depois deportadas, sem entenderem nada, para Auschwitz no começo de 1943.

d. Hotel Berghof

O fato de outro desaparecimento, em princípio, nos é contado sob a forma de ficção no folhetim que Perec foi publicando periodicamente em *La Quinzaine Littéraire* entre 1969 e 1970. Como já foi mencionado sobre este material, tratam-se dos capítulos ímpares da parte I: [W.1(W)_a], que compõe – tudo indicaria – o enredo de um romance policial. É bom que se diga, antes, que assim como no folhetim – que ficou inacabado na época em que vinha sendo publicado quinzenalmente – esta parte do livro é interrompida de modo repentino. O que nos parece, haja vista os “(…)” que separam a primeira da segunda parte, é que se trata de um corte que não é simplesmente da alternância entre os capítulos ímpares [W.1(W)_a] e pares [W.1(M)_0]. Mais precisamente, Perec aplica ali uma verdadeira torção na narrativa, invertendo-se não simplesmente os sinais, onde os capítulos pares passam a ser ímpares e vice-versa, mas também encadeando outra série narrativa que se verifica na sua continuidade.

Agora com a ficção W encerrada nos capítulos pares, finalmente, entramos no mergulho etnográfico na Terra dos Esportes, a ilha W, localizada na Terra do Fogo na região da Patagônia na América do Sul. Por outro lado também, o relato autobiográfico assume novos contornos. A

⁸³ Freud descreve o jogo de um bebê de um ano e meio de idade que faz desaparecer e depois reaparecer um carretel amarrado por um barbante à sua mão. A criança ao jogar pra longe e puxar o carretel para perto estabelece um jogo com essas duas “sílabas disjuntas” – *Fort! Da!* – que ela emite ao longo de sua ação: um “ooooo” equivalente ao *Fort* de um “lá longe” em seqüência a um “*Da*”, ou seja, “aqui” perto. Fato esse que marca o momento mesmo, segundo Lacan, que a criança nasce para a linguagem. Essa entrada na ordem simbólica é evidenciada pela alternância entre uma “presença-e-ausência”. Mas questão seria: a criança é ou não senhora da situação?

⁸⁴ PEREC, W. *W ou le souvenir d'enfance*. Paris: Denoël, 1975 [2000], p. 62.

figura dos pais de Perec, é de se notar, desaparece; entrando no lugar lembranças de deslocamentos e viagens com os tios, primos e pensionatos por onde passou sua infância.

Não seria demais lembrar também que Jacques Lacan em seu seminário sobre a *Carta Roubada* – o famoso conto de Edgar Allan Poe – se indaga sobre os motivos que atraem nossos interesses enquanto leitores para aquele conto. Para ele o objetivo visado pela história contada e o interesse que teríamos pelo conto de Poe seriam os mesmos. E ali a história apresentada é tomada por Lacan como um “enigma policial”. Trata-se, depois viríamos saber, que o escritor norte-americano inventara um gênero até então inexistente. Com a criação da figura do detetive – naquele caso, Dupin – advém o que se chama, todavia, a gênese do “romance policial”. E nesse texto em que analisa o conto pormenorizadamente, que serve inclusive como abertura da coletânea de seus *Escritos*, publicado em 1966, Lacan escreve o seguinte:

“(…) o que está escondido nunca é outra coisa senão *aquilo que falta em seu lugar*, como é expresso na ficha de arquivo de um volume quando ele está perdido na biblioteca. E este, de fato, estando na prateleira ou na estante ao lado estaria escondido, por mais visível que parecesse. É que só se pode dizer que algo falta em seu lugar, *à letra*, daquilo que pode mudar de lugar, isto é, do simbólico.”⁸⁵

O destaque para esse pequeno detalhe nos serve somente para demarcar o quanto o “romance policial” é caro no repertório de leituras de Perec. Mas passemos então direto ao que nos interessa destacar propriamente aqui. De cara, desde o início [cap. I, W.1(W)_a], ficamos sabendo algumas indicações sobre o herói de W em questão. Narrado em primeira pessoa e após um breve e decisivo intróito – do qual voltaremos mais adiante – o herói, que só-depois ficamos sabendo que tem o nome de Gaspard Winckler, nasceu no século XX (“*Nasci em 25 de junho de 19... , por volta das quatro da tarde em R, pequeno vilarejo de três casas, não longe de A.*”). Seu pai morreu quando tinha quase seis anos de idade e um dos vizinhos se prestou a adotá-lo. O herói cresceu e aos 16 anos se alistou no serviço militar. Após passar um ano na França, no Centro de Instrução de T. e depois mais quinze meses numa zona de operações, em V. durante uma licença decidiu desertar. Uma organização pacifista então o ajudou a chegar à Alemanha e se instalar na fronteira com Luxemburgo; ali ele logo arranhou um emprego na maior oficina mecânica da cidade. Dali em diante se travará um importante encontro, cujo diálogo se estenderá até o final da primeira parte, mas que não importa neste

⁸⁵ LACAN, Jacques. “O seminário sobre a *Carta roubada*”. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, p. 28.

momento entrar nos pormenores. Sabemos somente que nosso herói está sendo procurado quando recebe uma carta que o deixa desorientado, cujo conteúdo é o seguinte:

Prezado senhor,

Ficáramos extremamente gratos se consentisse em vir conversar conosco sobre um assunto de seu interesse. Estaremos no hotel Berghof, no número 18 da Nurmbergstrasse, na próxima sexta-feira, 27 de julho, e o aguardaremos no bar a partir das 18 horas. Agradecendo-lhe antecipadamente e escusando-nos por não poder dar-lhe maiores explicações no momento, rogamos acredite, senhor, em nossos sentimentos de estima.

O primeiro ponto a ser considerado é o nome deste hotel. *Berghof* é nada mais, nada menos, que o nome do *bunker* em que Hitler se isolou no final da guerra. Certamente, não é gratuita a aparição deste nome criptografado.

A criptografia constitui um dos pilares da escrita de Perec. Este termo vem do grego *kryptós*, que quer dizer "escondido", além de *gráphein*, "escrita". Trata-se do estudo dos princípios e técnicas pelas quais a informação pode ser transformada de sua forma original para outra, às vezes, ilegível, de forma que possa ser conhecida apenas por seu destinatário (detentor de uma "chave secreta"). O que a torna difícil de ser lida e decodificada por alguém não autorizado. Assim sendo, só o receptor da mensagem pode ler a informação com facilidade.

Há tempos especula-se sobre as possíveis relações existentes entre a arte de contar histórias e a cura de doenças. Num programa artístico próprio a literatura não pertence simplesmente ao registro de um dizer, mas ao contrário, trata-se também da invenção de um escrito. Um escrito que possa ser contado. Para dizê-lo de modo mais preciso: um escrito que possa servir, isto é, na medida em que se pode falar dele.

E o que se pode falar de um encontro marcado? A carta trazia no alto um nome: "Otto APFELSTAHL, MD" e acima ainda, um brasão heráldico que o herói teve dificuldades em decodificar. No final, uma assinatura mais ou menos ilegível: "O. Apfelstahl". O herói se faz então mil indagações. Por fim, ele decide comparecer.

Há um pequeno trecho do diálogo – fim do cap. V; W.1(W)_a – entre o herói e o misterioso homem que lhe enviou a carta com o convite para o encontro, que merece agora uma maior atenção nossa:

- *O senhor é Gaspard Winckler? – perguntou-me, mas na verdade a frase quase nem era interrogativa, era mais constatação.*

- *Hmmm... Sou... – respondi bobamente, [...].*

[...]

- *Acaso já se perguntou o que aconteceu com o indivíduo que lhe deu seu nome?*

- *Como? – disse eu sem compreender.*

Depois de feitas as apresentações, ficamos sabendo que, num breve resumo dos acontecimentos, o herói está usando há alguns anos o nome e os documentos de Gaspard Winckler, um garoto de 8 anos, surdo-mudo, desaparecido.

A mãe desse garoto, curiosamente, se chama Caecilia e era uma cantora lírica mundialmente conhecida. O menino, de saúde frágil, sempre viveu isolado. Não brincava. Não comia. E não se relacionava com ninguém. Os médicos inclusive jamais constataram qualquer lesão ou distúrbio que justificassem seu surdimutismo. Havia o consenso, porém, que se tratava de um caso atribuído a um trauma infantil desconhecido.

A identidade de Gaspard Winckler, que a organização pacifista lhe concedera, vinha da própria Caecilia Winckler, austríaca de nascimento e refugiada na Suíça durante a guerra, e que pertencia a essa organização de apoio. Concomitantemente à confecção do passaporte falso entregue ao herói, Caecilia, que esteve envolvida neste processo, resolvera partir para uma volta ao mundo com seu filho. Uma viagem concebida como uma desesperada tentativa de cura para o menino. Novos horizontes. Nova rotina. Novos climas. Aquilo tudo poderia ser saudável para a criança.

Mãe e filho embarcaram num iate de 25 metros, o *Sylvandre*, juntos a uma pequena tripulação de quatro pessoas. Era uma embarcação capaz de atravessar os sete mares. No entanto, depois de algum tempo desta longa viagem o barco naufraga na Terra do Fogo após um súbito tornado.

« Ce voyage conçu avant tout comme une cure perd peu à peu sa raison d'être ; il apparaît de plus en plus nettement qu'il a été inutile de l'entreprendre, mais il n'y a non plus aucune raison de l'interrompre ; le bateau erre, poussé par les vents, d'une côte à l'autre, d'un port à l'autre, s'arrête un mois ici, trois mois là, cherchant de plus en plus vainement l'espace, la crique, l'horizon, la plage, la jetée où le miracle pourrait se produire ; et le plus étrange est encore que plus le voyage se poursuit et plus chacun semble persuadé qu'un tel endroit existe, qu'il a quelque

part sur la mer une île, un atoll, un roc, un cap, où soudain tout pourra arriver, où tout se déchirera, tout s'éclairera, qu'il suffira d'une aurore un peu particulière, ou d'un coucher de soleil, ou de n'importe quel événement sublime ou dérisoire, un passage d'oiseaux, un troupeau de baleines, la pluie, le calme plat, la torpeur d'une journée torride. Et chacun sa raccroche à cette illusion, jusqu'au jour où, au large de la Terre de Feu, pris dans une de ces soudaines tornades qui sont là-bas presque quotidiennes, le bateau sombre. »⁸⁶

Finalmente, Otto Apfelstahl, o agente que se encontrou com o herói e que lhe contara todos estes detalhes inquietantes, trabalhava numa companhia de seguros de auxílio a náufragos, um braço institucional de uma organização maior fundada no início do século XIX chamada *Bureau Véritas*. Tal fundação publica vários anuários com estatísticas sobre construções navais, rotas marítimas, naufrágios e avarias. No entanto, ainda no século XIX, um de seus dirigentes, insatisfeito com o destino de tantas subvenções estatais, propõe que um fundo seja criado para também salvar as vítimas de naufrágios, e não só simplesmente contá-los.

e. **Bureau Véritas**⁸⁷

A organização então passou a destinar 0,5% de seu orçamento anual à criação de um organismo filantrópico que cuidasse de socorrer os náufragos. O problema é que o naufrágio do barco com Gaspard Winckler ocorrera quinze meses antes daquele diálogo que somos levados a acompanhar – e que nos explica e põe a par de tais acontecimentos.

De fato, a guarda-costeira local já havia localizado o barco a partir dos SOS emitidos pela tripulação. “Ele fora jogado de encontro ao quebra-mar de uma minúscula ilhota, ao sul da ilha de Santa Inês, a 54°35’ de latitude sul e 73°14’ de longitude oeste”, no oceano Pacífico, e, portanto, encontrado em águas chilenas. O socorro, porém, chegou à embarcação somente no dia seguinte da avaria. No interior do iate havia cinco cadáveres. E o corpo de Gaspard Winckler era o único que estava desaparecido.

A violência do choque do *Sylvandre* é descrita de um modo que indica que se tratou de um terrível acidente. Os corpos dos tripulantes foram encontrados, conforme o relato de Otto Apfelstahl, esmagados, destroçados, despedaçados e decapitados. O mais horrível se passou com Caecilia, a mãe do garoto, que não morreu imediatamente. Muito machucada tentou

⁸⁶ PEREC, Georges. *W ou le souvenir d'enfance*. Paris: Denoël, 1975 [2000], [cap. V ; W.1(W)_a], p. 42-3.

⁸⁷ Num sentido mais amplo, “lei” significa *ordenação* através de *regularidades*. A discussão sobre a construção do conceito de *lei* vem da discussão na filosofia dos pares *actio/ratio* e *autorictas/veritas*. Embora *veritas* seja também um tema relacionado à fé cristã e à teologia.

ainda se salvar e sair da cabine; marcas de unhas inclusive foram encontradas na porta de madeira da cabine do barco – mostrando que ela tentara se salvar. Parece mesmo que assim estamos juntando os cacos de um estilhaçamento provocado muito antes, talvez ainda sob o impacto da repercussão de feridas expostas a partir de alguns eventos de outra *História* (aí no caso a com letra maiúscula).

« Je n'ai pas de souvenirs d'enfance": je posais cette affirmation avec assurance, avec presque une sorte de défi. L'on n'avait pas à m'interroger sur cette question. Elle n'était pas inscrite à mon programme. J'en étais dispensé : une autre histoire, la Grande, l'Histoire avec sa grande hache, avait déjà répondu à ma place : la guerre, les camps. »⁸⁸

O curioso é que, logo em seguida, o relato autobiográfico aponta para a *história*:

« À treize ans, j'inventai, racontai et dessinai une histoire. Plus tard, je l'oubliai. Il y a sept ans, un soir, à Venise, je me souviens tout à coup que cette histoire s'appelait « W » et qu'elle était, d'une certaine façon, sinon l'histoire, du moins une histoire de mon enfance. »⁸⁹

Tudo isso se passa ainda no segundo capítulo da primeira parte. Mas é só mais adiante, num movimento *après-coup*, que podemos notar o que se anuncia ali naquela altura do segundo capítulo, e que vamos somente nos deparar com este *revirement* no capítulo décimo-terceiro já na segunda parte do livro. Portanto, trata-se de um tempo de compreender que só se fechará mais a frente [cap. XIII; W.2(M)_1], pois Perec nesta altura ainda está às voltas [cap. II; W.1(M)_0] com os limites de uma lenta decifração desse nome. Ou melhor, dessa letra.

« En dehors du titre brusquement restitué, je n'avais pratiquement aucun souvenir de W. Tout ce que j'en savais tient en moins de deux lignes : la vie d'une société exclusivement préoccupée de sport, sur un îlot de la Terre de Feu. »⁹⁰

Temos a chance, portanto, de revisitar o texto capítulo por capítulo, palavra por palavra, letra por letra. O problema que nos acomete passa então a ser o que fazer disso que se lê. Vimos, primeiramente, que há uma enumeração, uma ordenação lógica dos capítulos que resulta numa junção seqüencial de esquecimentos e lembranças. Nota-se que entre eles encontramos um nexos, talvez até uma dependência estrutural.

⁸⁸ PEREC, G. Op. Cit. [cap. II ; W.1(M)_0], p. 17.

⁸⁹ Op. Cit. p. 17-18.

⁹⁰ Op. Cit. p. 18.

Entretanto, este recurso estilístico em alternar a estrutura narrativa em capítulos pares e ímpares, itálicos e romanos, ficcionais e autobiográficos, nos mostra que toda essa organização imposta por Perec numa suposta autobiografia não é nada aleatória ou circunstancial. O arranjo, a ordem e a aproximação que estão estabelecidos obedeceriam então alguma dependência?

Trata-se, pelo que se constata, de uma luta para sair do sentido comum das autobiografias. E em *W ou le souvenir d'enfance* a justaposição de dois gêneros literários, na verdade, foi sendo constituída tendo a mesma direção na mesma medida que um terceiro texto progredia e que foi sendo aquele que alinhavaria a coordenação de dois materiais tão heterogêneos. Perec viu isso em tempo de suprimir este apoio que viria sob a forma de *complemento* que essa “auto-ficção” destorceria e traria conseqüências inarredáveis.

Um processo de construção textual feito desse modo auto-explicativo só criaria um efeito de acumulação em busca de sentido, uma visão imaginária de uma totalidade do conjunto. É exatamente por onde entra o aporte da psicanálise, cujo referencial está calcado num *saber* que não se sabe e que se faz, ao mesmo tempo, discurso e barreira deste modo de apreensão de uma *verdade*. O inconsciente como saber, esta teria sido a verdadeira descoberta de Freud, sendo o sujeito do inconsciente seu fundamento. No entanto, é no Outro que se constitui sua posição simbólica, conforme nos dita o primeiro Lacan:

“A primeira relação de realidade desenha-se entre a mãe e o filho, e é aí que a criança experimenta as primeiras realidades de seu contato com o meio vivo. É para desenhar objetivamente essa situação que fazemos o pai entrar no triângulo, embora, para a criança, ele ainda não tenha entrado.”⁹¹

A essência da problemática clássica do complexo de Édipo, portanto, está ancorada em dois textos *simplesmente* alternados: um texto materno e um texto paterno, pólos externos capturados na identidade fluida do sujeito em constituição. Assim, o sujeito, até então inconstante, se faz neste ato de leitura de um pelo outro. Nem interior, nem exterior, mas uma constante transferência de um a outro. E pessoas, textos, lembranças ganham existência no movimento mesmo de leitura triangular que ali se assimila. Pois, há também o acontecimento de algo a mais, que numa ordem simbólica privilegiada, da qual depende o texto da mãe, permite o acesso ao objeto de seu desejo, a saber: o falo – símbolo de uma ausência – e que cumpre um papel essencial na relação da criança com o casal parental.

⁹¹ LACAN, Jacques. O Seminário, livro 5. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999, p. 186.

“Existem graus, é claro, e essa relação não é a mesma na neurose, na psicose e na perversão. Mas essa configuração, de qualquer modo, é nodal. Nesse nível, a questão que se coloca é *ser ou não ser, to be or not to be* o falo. No plano imaginário, trata-se, para o sujeito, de ser ou não ser o falo. A fase a ser atravessada coloca o sujeito na situação de escolher.”⁹²

O complexo de Édipo então deve ser tomado como mito, pois oferece condição de poder emprestar, formar um saber daquilo que vem desde a estrutura sobre um não-saber. Édipo, afinal, é marcado por um não-saber. Ele mata seu pai, sem sabê-lo. Ele casa com sua mãe, também sem sabê-lo. Neste sentido o mito de Édipo é oposto a Hamlet, outro célebre personagem literário, que, ao contrário, é aquele que sabe. Édipo, por sua vez, procura resolver uma discrepância entre aquilo que sabe e aquilo que reconhece. Afinal, ele conhece a profecia, suas próprias ações, os acontecimentos que ocorreram antes de sua chegada a Tebas; no entanto, Édipo não consegue concatenar todos aqueles fatos essenciais e estabelecer uma correspondência que se aplicaria a si mesmo, o assassino que ele procura.

O advento de um sujeito, portanto, está sempre marcado por um desejo que o precede e que vai definir qual posição a ser tomada na existência. A castração é apresentada assim ao sujeito através da castração materna, pois o sujeito, num empuxo à unidade com a mãe, só vai se dar conta que esta reciprocidade não se sustenta pelas leis de correspondência que ele está acostumado a se sustentar. Essa unidade é, pois, impossível, fato este determinado por haver desejo *na* mãe. O que franqueia, porém, esse mais-além na criança é exatamente o desejo *da* mãe, isto é, da paternidade enquanto simbólica, impedindo que esta insistência incestuosa, de vocação à unidade, se mantenha. Portanto, a Lei é que marca a posição privilegiada outorgada ao pai frente ao desejo *na* mãe.

Não obstante, o texto do pai não é isso tudo. Aliás, ele é somente transmitido pela mãe, pelo desejo *da* mãe, que introduz uma ausência que implica numa presença. Dito de outro modo: é aí que entra a construção do fantasma na criança, enquanto objeto de desejo do Outro, isto é, o fantasma infantil vai procurar se colocar em conformidade àquilo que lhe é demandado. O motor desse fantasma não é outra coisa senão a tentativa de restaurar sempre que possível, pela via do desejo como incestuoso, a concepção de completude posta pela maternidade. Porém, o sujeito só se dará conta de sua castração pela castração materna. E, como já dissemos, está no pai essa instância decisória.

⁹² LACAN, J. Op. Cit. p. 192.

Enfim, essa relação do sujeito ao Outro estabelece a sexualidade e suas significações – que são sempre sexuais. A significação fálica – como formulou Lacan – é marcada por um significante privilegiado que une a sexualidade à linguagem, que é indicada por uma falta, pois não se trata nela de um sistema fechado em si. Assim posto, a linguagem – que não é um código – lança o infante na direção de um grande Outro, estatuindo então uma subversão do sujeito, que estará enfim em questão, visto estar encerrada numa determinante dialética do desejo.

« Je ne sais pas si je n'ai rien à dire, je sais que je ne dis rien ; je ne sais pas si ce que j'aurais à dire n'est pas dit parce qu'il est l'indicible (l'indicible n'est pas tapi dans l'écriture, il est ce qui l'a bien avant déclenchée) ; je sais que ce que je dis est blanc, est neutre, est signe une fois pour toutes d'un anéantissement une fois pour toutes. »⁹³

Perec guarda consigo alguns poucos objetos de sua infância, somente uma foto de recordação de seu pai e mais cinco de sua mãe. No verso da foto de seu pai, numa noite, depois de uma bebedeira com 19 ou 20 anos de idade, escreveu com giz: “Il y a quelque chose de pourri dans le royaume de Danemark”, evocando, evidentemente, o Hamlet de Shakespeare. Mas o que afinal haveria de podre no reino da Dinamarca?

« C'est cela que je dis, c'est cela que j'écris et c'est cela seulement qui se trouve dans les mots que je trace, et dans les lignes que ces mots dessinent, et dans les blancs que laisse apparaître l'intervalle entre ces lignes : j'aurai beau traquer mes lapsus (par exemple, j'avais écrit « j'ai commis », au lieu de « j'ai fait », à propos des fautes de transcription dans le nom de ma mère), ou rêvasser pendant deux heures sur le longueur de la capote de mon papa, ou chercher dans mes phrases, pour évidemment les trouver aussitôt, les résonances mignonnes de l'Œdipe ou de la castration, je ne retrouverai jamais, dans mon ressassement même, que l'ultime reflet d'une parole absente à l'écriture, le scandale de leur silence et de mon silence : je n'écris pas pour dire que je ne dirai rien, je n'écris pas pour dire que je n'ai rien à dire. J'écris : j'écris parce que nous avons vécu ensemble, parce que j'ai été un parmi eux, ombre au milieu de leurs ombres, corps près de leur corps ; j'écris parce qu'ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l'écriture : leur souvenir est mort à l'écriture ; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie. »⁹⁴

⁹³ PEREC, G. Op. Cit. [cap. VIII; W.1(M)_0], p. 63.

⁹⁴ Op. Cit. p. 63-4.

O tema do desaparecimento (e retorno) serve ao mesmo tempo como forma e conteúdo, e funciona como princípio que estrutura esta obra de Perec. O jovem Gaspard Winckler é procurado (e encontrado) para procurar o Gaspard Winckler menino, desaparecido. O herói-testemunha neste livro está procurando algo escondido, e é chamado a investigar algum mistério prestes a ser revelado. Tal busca é empreendida a fim de que se entenda a causa de sintomas inexplicáveis e, com isso, se encontre uma cura. Há um Gaspard Winckler que é o garoto surdo-mudo desaparecido que sofre de um inenarrável sofrimento. Há outro Gaspard Winckler, aquele que foi um desertor e que precisou se esconder e mesmo assim é achado para investigar exatamente o paradeiro de seu homônimo. Investigação feita cuidadosamente, sem saber quais razões que o levam a procurar a resposta desta identificação cruzada com a suprema pergunta: afinal, “quem sou eu?”.

« Tapons dans la topique: Quoi? Qui? Quand? Où? Comment? Pourquoi?

Quoi? Je suis né.

Qui? Je.

Quand? Le 7 mars 1936.

Plus précisément? Je ne sais pas l’heure; Il faudrait (faudra) que je regarde sur un bulletin d’état civil. Disons 9 heures du soir. Il faudra aussi que j’aie un jour à la BN prendre quelque quotidiens de ce jour et regarder ce qui s’est passé. Longtemps j’ai cru que c’est le 7 mars 36 qu’Hitler est entré en Pologne. Ou je me trompe de date ou je me trompe de pays. C’est peut-être 39 (je ne crois pas) ou alors c’est la Tchécoslovaquie (plausible ?) ou l’Autriche. Sudètes, Anschluss, ou Dantzig ou Sarre, je connais très mal cette histoire qui a pourtant été pour moi vitale. En tous cas Hitler était déjà bien au pouvoir et il y avait déjà des camps. »⁹⁵

f. Nome Próprio

Originalmente o nome da família de Perec é *Peretz*. E significa “buraco” em hebraico. Em meados dos anos 1950, Perec escreveu dois pequenos textos⁹⁶ reproduzidos integralmente – porém, editados com os caracteres em negrito – em *W ou le souvenir d’enfance* [cap. VIII; W.1(M)_0].

O primeiro destes textos gira em torno da única foto que Perec guarda de seu pai. O fato de ter sido adotado pela tia paterna, porém, traz muito mais informações dele do que de sua

⁹⁵ PEREC, Georges. “Je suis né”. In : *Je suis né*. Paris : Seuil, 1990.

⁹⁶ Uma espécie de *heterotanografia* (ou aquilo que seria avesso de uma *autobiografia*) de seus pais.

mãe. No entanto, as lembranças sobre ele são mais escassas. Ao reproduzir estes dois textos – sem mexer neles – Perec julgou necessário acrescentar, como um bom *gourmet* que fora, uma leve pitada de “pimenta”: são *notas de rodapé* no fim do capítulo com comentários e algumas retificações. Este tipo de recurso estilístico seria parte daquele texto que foi sendo suprimido e que serviria para amarrar os dois relatos maiores intercalados capítulo por capítulo. É curioso o efeito de tal montagem, onde proliferaram inclusive tais notas: são 26 no total [cf. cap. VIII; W.1(M)_0]. Sendo 12 referentes ao texto dedicado ao pai – aliás, é ali que ele especula, por exemplo, sobre o comprimento do capote dele – e 14 para o texto de sua mãe.

« Je ne sais pas ce qu’aurait fait mon père s’il avait vécu. Le plus curieux est que sa mort, et celle de ma mère, m’apparaît trop souvent comme une évidence. C’est rentré dans l’ordre des choses. »⁹⁷

O segundo texto – também em negrito – conta da infância pobre de uma garota judia em Varsóvia (Polônia). “Informações quase estatísticas” sobre sua mãe que não lhe acrescentam muito, mas que no caso, como ele escreve: “as únicas de que tenho certeza”. Ele supõe, aliás, que a infância dela tenha sido “sórdida e sem história”. É notável a doçura que nosso autor atribui a ela, em contraponto às “várias mortes gloriosas” atribuídas ao pai.

Do pai, por exemplo:

« J’allai une fois sur ce que l’on peut appeler la tombe de mon père. C’était un premier novembre. Il y avait de la boue partout. Il me semble que mon père n’était pas un imbécile. Je me dis ensuite que ce genre de définitions, positive ou négative, n’a pas une très grande portée. Néanmoins, cela me reconforte un peu de savoir qu’il y avait en lui de la sensibilité et de l’intelligence. »⁹⁸

E da mãe, por outro lado:

« Il me semble que très longtemps les choses continuent à être pour elle ce qu’elles ont toujours été : la pauvreté, la peur, l’ignorance. Apprit-elle à lire ? Je n’en sais rien. Il m’arrive d’avoir envie de le savoir, mais trop de choses maintenant m’éloignent à jamais de ces souvenirs. L’image que j’ai d’elle, arbitraire et schématique, me convient ; elle lui ressemble, elle la définit, pour

⁹⁷ PEREC, G. Op. Cit. [cap. VIII; W.1(M)_0], p. 49.

⁹⁸ Op. Cit. p. 49.

moi, presque parfaitement. § Il n’y eut dans la vie de ma mère qu’un seul événement: un jour elle sut qu’elle allait partir pour Paris. Je crois qu’elle rêva.»⁹⁹

Na última nota deste capítulo, acrescentadas quinze anos após a confecção destes textos dedicados às informações das histórias de seus pais, há um trecho em que estão escritas as seguintes impressões:

« Nous n’avons jamais pu retrouver de trace de ma mère ni de sa soeur. Il est possible que, déportées en direction d’Auschwitz, elles aient été dirigées sur un autre camp ; il est possible aussi que tout leur convoi ait été gazé en arrivant. »¹⁰⁰

A partir do momento que uma história foi escrita – e não nos importa aqui, como para um psicanalista, se ela é fato ou ficção – é uma história que está lá para ser lida. Inúmeros autores usam a vida como matéria-prima sem que isso pareça meramente com um relato autobiográfico. Parece também difícil separar o autor do personagem em alguns casos. Contudo, a dimensão autobiográfica da obra de Georges Perec é algo notoriamente conhecido e já trabalhado em tantos outros lugares.

« Le projet d’écrire mon histoire s’est formé *presque en même temps* que mon projet d’écrire. »¹⁰¹

Neste sentido, por exemplo, duas autoridades e leitores da obra de Perec, Philippe Lejeune e Bernard Magné grifam este excerto acima de *W ou le souvenir d’enfance* [cap. VIII; W.1(M)_0] cada um ao seu modo. Lejeune dará ênfase em sua leitura ao “quase”¹⁰², e Magné enfatizará o “ao mesmo tempo”¹⁰³.

Para Lejeune seria um equívoco achar que o projeto autobiográfico é central para Perec. Podemos no máximo colocá-lo como um dos pilares de sustentação – ou um dos horizontes – de seu projeto de escrever. Por isso o destaque dado ao *presque*. Afinal, “o projeto de Perec é um projeto de escritura, simplesmente”, maquinado por quatro grandes interrogações.

« La première de ces interrogations peut être qualifiée de « sociologique » : comment regarder le quotidien ; elle est au départ de textes comme *Les Choses*, *Espèces d’espaces*, *Tentative de description de quelques lieux parisiens*, et du

⁹⁹ Op. Cit. p. 51.

¹⁰⁰ Op. Cit. p. 61.

¹⁰¹ Op. Cit. p. 45. (grifo nosso).

¹⁰² LEJEUNE, Philippe. *La Mémoire et l’Oubli. Georges Perec autobiographe*. Paris: P.O.L., 1991.

¹⁰³ MAGNÉ, Bernard. “El autobotexto perecquiano”. In: *Anthropos – Revista de Documentación Científica de la Cultura*, n. 134-135, Barcelona, 1992.

travail accompli avec l'équipe de *Cause commune* autour de Jean Duvignaud et de Paul Virilio ; la seconde est d'ordre autobiographique : *W ou le souvenir d'enfance*, *La Boutique obscure*, *Je me souviens*, *Lieux où j'ai dormi*, etc. ; la troisième, ludique, renvoie à mon goût pour les contraintes, les prouesses, les « gammes », à tous les travaux dont les recherches de l'OuLiPo m'ont donné l'idée et les moyens : palindromes, lipogrammes, pangrammes, anagrammes, isogrammes, acrostiches, mot croisés, etc ; la quatrième, enfin, concerne le romanesque, le goût des histoires et des péripéties, l'envie d'écrire des livres qui se dévorent à plat ventre sur son lit ; *La Vie mode d'emploi* en est l'exemple type. »¹⁰⁴

Perec jamais escreveu dois livros similares. Seus livros são completamente diferentes um dos outros. E nunca repetiu uma mesma fórmula, um mesmo sistema, ou ainda, escreveu da mesma maneira como outro livro que já tivesse escrito. Todos seus livros são reinventados a cada vez.

Sem perder de vista até o caráter anedótico de algumas auto-referências perecquianas, Bernard Magné se atém mais ao aspecto do “ao mesmo tempo” da quase simultaneidade da frase-valise expressa no binômio: “projeto de escrever minha história/projeto de escrever”. Magné atesta uma equivalência estrutural cujo paralelismo sintático e a simetria do início e do fim da frase sugerem que o percurso perecquiano pudesse ser resumido por essa união na qual a “escritura autobiográfica” e a “escritura” participariam da mesma urdidura. Mas vejamos o que o próprio Perec atesta:

« Cette répartition est quelque peu arbitraire et pourrait être beaucoup plus nuancée : presque aucun de mes livres n'échappe tout à fait à un certain marquage autobiographique (par exemple en insérant dans un chapitre en cours une allusion à un événement survenu dans la journée) ; presque aucun non plus ne se fait sans que j'aie recours à telle ou telle contrainte ou structure oulipienne, ne serait-ce qu'à titre symbolique et sans que ladite structure ou contrainte me contraigne en quoi que ce soit. »¹⁰⁵

O fato que nos interessa destacar aqui é que esta marca autobiográfica salientada constitui, segundo Magné¹⁰⁶, um processo de inversão dos valores entre História e Biografia. Num nível

¹⁰⁴ PEREC, Georges. “Notes sur ce que je cherche”. In : *Penser/Classer*. Paris : Hachette, 1985, p. 10.

¹⁰⁵ Op. Cit. p. 10-11.

¹⁰⁶ O autotexto é um conceito chave de leitura da obra de Perec forjado por Bernard Magné para designar um texto autobiográfico indizível. No entanto, segundo a Prof^a. Claudia Pino, numa nota de rodapé de sua tese de doutorado, ela escreve: “A idéia de que toda a obra de Perec pode ser

mais geral, ele diz, em Perec, a atividade construtora de sua escritura seria uma forma de revanche ante a ação destruidora da História, que se baseia em ruptura, fragmentação e fratura. Não se trata somente de renovar os elos que a História rompeu – o que Magné consideraria até banal – mas também, sobretudo, de encarar e revalorizar a atividade escritural como ruptura que interromperia uma seqüência em vigor, fragmentado-a, isto é, que teria potencial de se converter inclusive em gesto positivo.

Não seria à toa, portanto, a denominação de uma estética perecquiana subsumida a uma poética das listas^{107 108 109} evidenciada em tantos de seus textos.

Numa carta-programa destinada ao editor Maurice Nadeau, datada de 7 de julho de 1969, Perec lista todos os projetos literários que tem em mente para os próximos 12 anos. Hoje já é possível constatar que alguns se concretizaram e outros restaram na gaveta de sua escrivaninha, fechada depois de sua morte em 1982. É possível notar também que o projeto de “W” nasce como um romance de aventuras.

« Il est né d’un souvenir d’enfance ; ou plus précisément, d’un phantasme que j’ai abondamment développé, vers douze-treize ans, au cours de ma première psychothérapie. Je l’avais complètement oublié ; il m’est revenu, un soir, à Venise, en septembre 1967, où j’étais passablement saoul ; mais l’idée d’en tirer un roman ne m’est venue que beaucoup plus tard. Le livre s’appelle :

W

W est une île, quelque part dans la Terre de Feu. Il y vit une race d’athlètes vêtus de survêtements blancs porteurs d’un grand W noir. C’est à peu près tout ce dont je me souviens. Mais je sais que j’ai beaucoup raconté W (par parole ou le dessin) et que je peux, aujourd’hui, racontant W, raconter mon enfance. »¹¹⁰

interpretada através do biotexto limita bastante as possibilidades de interpretação, já que as bases desse biotexto estão mais ou menos determinadas: a morte da mãe, a falta de memória, a perseguição, etc. Este tipo de interpretação talvez tenha os mesmos problemas que a leitura “freudiana” de textos (como a de Bellemin-Noël), que reduz as interpretações aos mesmos pontos-chave: castração, desejo da mãe, morte do pai, etc.”. Cf. PINO, C.C.A. “A escritura da ficção e a ficção da escritura – Análise de 53 jours, de Georges Perec”. Tese de doutorado sob a orientação do Prof. Philippe Willemart. Universidade de São Paulo, 2001, p. 50.

¹⁰⁷ Cf. PEREC, Georges. “Quelques-unes des choses qu’il faudrait tout de même que je fasse avant de mourir”. In : *Je suis né*, Éd. du Seuil, 1990, p. 105-109.

¹⁰⁸ Cf. PEREC, Georges. *Je me souviens*. Paris : Hachette/P.O.L., 1978.

¹⁰⁹ Cf. PEREC, Georges. *Espace d’espaces*. Paris : Galilée, coll. « L’Espace critique », 1974.

¹¹⁰ Cf. PEREC, Georges. “Lettre à Maurice Nadeau”. In : *Je suis né*, Paris : Seuil, 1990, p. 61-62.

Um autêntico romance de aventuras em formato de relato de viagem, enfim, um romance de formação (“*bildungsroman!*”) à moda de “Jules Verne, Roussel e Lewis Carroll”!!! Exclama Perec, firmando seu propósito de escrevê-lo, em princípio, sob a forma de um folhetim. Seu problema era, contudo, começá-lo. Apesar disso – e o entusiasmo sendo naquela altura de sua vida uma marca – o romance era apresentado a Nadeau como fazendo parte de um conjunto autobiográfico maior e mais vasto em torno de três outros livros¹¹¹. E para acrescentar, mais um pequeno detalhe: “W” foi o único que viu a luz do dia.

« Dans la foulée toujours de Jules Verne, je me suis dit ensuite que puisque Jules Verne avait illustré une certaine image de la science de son temps (positivisme, scientisme, fée électricité, histoire des colonisations, etc.), je pouvais avoir l’ambition de faire la même chose et entreprendre de fonder mes aventures et la description de la société W sur des données psychanalytiques (on s’en serait douté), ethnologiques, informatiques, linguistiques, etc. »¹¹²

g. 55° (latitude Sul) e 71° (longitude Oeste)

Como já vimos, *W ou le souvenir d’enfance* é um livro de um estilo bem peculiar. Meio-romanesco, meio-autobiográfico, ele nos convida a ingressar num mundo imaginário um tanto quanto especial. W não é, afinal, um lugar de nenhuma parte¹¹³. Não se trata mais da invenção de um fora-do-lugar. É um lugar, ao contrário, que vai servir para desestabilizar alguns lugares que nos são conhecidos; até imaginados. Lugares comuns e não-comuns. E isso nos leva a encarar tal lugar não como um fato histórico. Pois W é um lugar situado numa diferença intransponível. E Perec a vive, então, no plano da escritura. Esse seu livro aborda a experiência da perda. Perda da mãe. Perda do pai. Perda da memória. Surdimutismo do que resta das cinzas após a *experiência* dos campos de concentração.

Aqui a palavra-chave [*souvenir*], portanto, não estaria nem na memória nem na lembrança da infância. O problema está claramente posto na epígrafe emprestada de Raymond Queneau: naquelas “brumas insensatas onde se agitam sombras”. Devemos ressaltar então a palavra-chave em jogo, para dizer com clareza: *Aufklärung*. Afinal, a epígrafe diz inicialmente, antes da

¹¹¹ Trata-se resumidamente de 1. “Lieux” – um projeto que levaria 12 anos para ser feito (1969-1980). Uma tentativa peculiar de descrever 12 lugares em Paris ligados às lembranças, eventos ou momentos importantes de sua vida; 2. “Lieux où j’ai dormi” – um projeto que parte da *Recherche* de Proust e que pretende catalogar todos os quartos em que ele dormiu. Conforme Perec diz, *une sorte d’autobiographie vespérale*, e, finalmente, 3. “L’arbre” – um projeto não-linear que descreve a árvore genealógica de sua família paterna, materna e adotiva.

¹¹² Cf. PEREC, G. “Lettre à Maurice Nadeau”. In : *Je suis né*, Paris : Seuil, 1990, p. 63.

¹¹³ Trata-se da estrutura topológica da *extimidade* do “estado de exceção” descrita por Giorgio Agamben, ou seja, estar-fora e ao mesmo tempo pertencer.

primeira parte [W. 1]: “como poderia eu clareá-la?”. É quando surge o intervalo dos pontos em suspensão e o que segue dali em diante: “essas brumas insensatas em que se agitam sombras/então seria esse meu futuro?”, antes de se iniciar a segunda parte [W. 2] do livro.

« La structure des camps de répression est commandée par deux orientations fondamentales : pas de travail, du « sport », une dérision de nourriture. La majorité des détenus ne travaille pas, et cela veut dire que le travail, même le plus dur, est considéré comme une planque. La moindre tâche doit être accomplie au pas de course. Les coups, qui sont l’ordinaire des camps « normaux », deviennent ici la bagatelle quotidienne qui commande toutes les heures de la journée et parfois de la nuit. Un des jeux consiste à faire habiller et dévêtir les détenus plusieurs fois par jour très vite et à la matraque ; aussi à les faire sortir et entrer dans le Block en courant, tandis que, à la porte, deux SS assomment les Haeftlinge à coups de Gummi. Dans la petite cour rectangulaire et bétonnée, le sport consiste en tout : faire tourner très vite les hommes pendant des heures sans arrêt, avec le fouet ; organiser la marche du crapaud, et les plus lents seront jetés dans le bassin d’eau sous le rire homérique des SS ; répéter sans fin le mouvement qui consiste à se plier très vite sur les talons, les mains perpendiculaires ; très vite (toujours vite, vite, Schnell, los Mensch), à plat ventre dans la boue et se relever, cent fois de rang, courir ensuite s’inonder d’eau pour se laver et garder vingt-quatre heures des vêtements mouillés. »¹¹⁴

O caráter insepulto do holocausto – do grego *holókauston*, que significa sacrifício, que entre os antigos hebreus, queimavam inteiramente suas vítimas – e seus campos de extermínio, constituem a trama essencial dessa obra. E mais ainda: talvez o holocausto seja mesmo o cadáver sem túmulo de nossa civilização. E são incontáveis as tentativas de explicá-lo. Considerado como um fenômeno único, uma ruptura no processo civilizatório, é visto por alguns, como aberração. No entanto, encontramos em Adorno a seguinte concepção do campo:

“Milhões de pessoas inocentes – e só o simples fato de citar números já é humanamente indigno, quanto mais discutir quantidades – foram assassinadas de uma maneira planejada. Isto não pode ser minimizado por nenhuma pessoa viva como sendo um fenômeno superficial, como sendo uma aberração no curso da

¹¹⁴ ROUSSET, David. *L’Univers concentrationnaire* (apud Percec, 1975).

história, que não importa, em face da tendência dominante do progresso, do esclarecimento, do humanismo supostamente crescente.”¹¹⁵

Referência esta que nos mostra tratar-se muito mais de uma decorrência da modernidade – como “paradigma biopolítico do moderno”, nas palavras de Giorgio Agamben¹¹⁶ – do que de uma aberração, uma “anomalia que pertence ao passado”, espécie de desvio que não faria parte do padrão de nossa sociedade.

“É preciso refletir sobre o estatuto paradoxal do campo enquanto espaço de exceção: ele é um pedaço de território que é colocado fora do ordenamento jurídico normal, mas não é, por causa disso, simplesmente um espaço externo. Aquilo que é excluído é, segundo o significado etimológico do termo exceção, *capturado fora*, incluído através da sua própria exclusão. Mas aquilo que, deste modo, é antes de tudo capturado no ordenamento é o próprio estado de exceção. Na medida em que o estado de exceção é, de fato, “desejado”, ele inaugura um novo paradigma jurídico-político, no qual a norma torna-se indiscernível da exceção. O campo é, digamos, a estrutura em que o estado de exceção, em cuja possível decisão se baseia o poder soberano, é realizado *normalmente*.”¹¹⁷

Portanto, *la disparition* imposta nos campos de extermínio é o princípio *mise en abîme* que vai impulsionar toda a abordagem perequiana das coisas: sua escritura como abismo. Experiência da deriva indefinida, na absoluta impossibilidade de se definir entre “fato e direito”, entre “norma e aplicação”, entre “exceção e regra”, dos signos como errância¹¹⁸. O romance – *W ou le souvenir d'enfance* enquanto acontecimento literário – como já foi apontado aqui, promove uma conversão da maneira de olhar o objeto – o acontecimento Auschwitz enquanto traumatismo – do qual estamos adiante. Está ali, inclusive, em W [W.2(W)_b], o início de uma aventura em que “tudo é possível”, numa verdadeira travessia pelos mares, no sentido mesmo de uma experiência (*erfarung*), que na melhor tradição do gênero num romance de formação (*bildungsroman*), forja a exigência de transformação constante frente a um descentramento duradouro.

“A questão correta sobre os horrores cometidos nos campos não é, portanto, aquela que pergunta hipocritamente como foi possível cometer delitos tão

¹¹⁵ ADORNO, Theodor. “Educação após Auschwitz”. In: *Theodor Adorno*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

¹¹⁶ AGAMBEN, Giorgio. “O campo como nómos do moderno”. In: *Homo Sacer - o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

¹¹⁷ Op. Cit. p. 176-77.

¹¹⁸ DERRIDA, Jacques. *A voz e o fenômeno*. Campinas: Papirus (sem data), p. 38-9.

atrozes para com seres humanos; mais honesto e sobretudo mais útil seria indagar atentamente quais procedimentos jurídicos e quais dispositivos políticos permitiram que seres humanos fossem tão integralmente privados de seus direitos e de suas prerrogativas, até o ponto em que cometer contra eles qualquer ato não mais se apresentasse como delito (a esta altura, de fato, tudo tinha-se tornado verdadeiramente possível).”¹¹⁹

É preciso agora, pois, nos instalarmos no interior deste continente literário, a fim de seguir o itinerário proposto na trama. E as conseqüências são avassaladoras, como gostaríamos de demonstrar.

Antes remontemo-nos ao que W preconiza. Em outras palavras, até que ponto, além de uma simples curiosidade histórica, seria preciso refletir sobre as razões que levaram Perec escolher a Terra do Fogo para ali instalar W. Trata-se de remontar à sua infância – e particularmente em sua primeira experiência psicanalítica¹²⁰ – cuja expressão se encontra na minuciosa reconstituição de um fantasma infantil que evoca uma ilha regida pelo ideal olímpico do esporte, isto é, a exacerbação da competição, a exaltação da vitória, da vitória a qualquer preço, único motivo capaz de animar os habitantes de W.

*« Le struggle for life est ici la loi ; encore la lutte n'est-elle rien, ce n'est pas l'amour du Sport pour le Sport, de l'exploit pour l'exploit, qui anime les hommes W, mais la soif de la victoire, de la victoire à tout prix. Le public des stades ne pardonne jamais à un Athlète d'avoir perdu, mais il ne ménage pas ses applaudissements aux vainqueurs. Gloire aux vainqueurs ! Malheur aux vaincus ! Pour le sportif professionnel qu'est le citoyen d'un village, la victoire est la seule issue possible, la seule chance. La victoire à tous les niveaux : dans sa propre équipe, dans les recontres avec les autres villages, dans les Jeux, enfin et surtout. »*¹²¹

Vejamos então, finalmente, qual o funcionamento dessa estranha ilha. Parece, em princípio, que a chamando por uma letra a obra se recusaria nomeá-la numa língua. Porém, sabe-se, que se trata de um livro escrito em francês – e o som de um “duplo-V” se impõe. Portanto, não é uma letra qualquer neste léxico. Como veremos a seguir, algumas versões sobre a origem

¹¹⁹ AGAMBEN, Giorgio. “O campo como *nómos* do moderno” in *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: UFMG, 2002, p. 178.

¹²⁰ Perec atesta que desenhava sempre atletas com corpos rígidos e expressões inumanas.

¹²¹ PEREC, G. Op. Cit. [cap. XVIII; W.2(W)_b], p. 123.

desse nome e da história de W foram propostas. Antes, porém, sigamos algumas informações sobre a região:

A Terra do Fogo está localizada no extremo sul da América. Trata-se de uma região austral com uma série de arquipélagos onde se unem os oceanos Atlântico e Pacífico. Foi chamada assim por Fernão de Magalhães, um navegante português, seu descobridor em 1520. E foi denominada desse modo por observar-se desde o mar em sua encosta inúmeras fogueiras dos nativos “pré-históricos” daquelas ilhas. De fato, a Terra do Fogo se deu a conhecer pelos caçadores que buscavam ali baleias em seus mares e lobos em suas encostas. Trata-se, haja vista, de uma região fria de difícil navegação e uma das célebres expedições foi a do *Beagle* de Charles Darwin e do *Adventure* entre 1826 e 1834.

Por esta inóspita localização a idéia de “fim do mundo” ronda o imaginário local. Uma de suas atrações turísticas, inclusive, é o “Tren del fin del mundo” que no continente sul-americano parte desde a Estación del Fin del Mundo a 8 km de Ushuaia na Argentina. Trata-se, segundo os guias locais, de uma réplica de um “trecito de los presos” que percorre um trajeto que foi utilizado por presidiários, há dezenas de anos atrás, para abastecer de lenha as comunidades. Perto dali fica Puerto Willians, a cidade mais austral do mundo¹²², batizada assim em homenagem a um destacado oficial da marinha chilena, John Willians. É uma informação que nos vale já que outro nome é referido no relato ficcional da apresentação da ilha W:

« La tradition fait remonter à un nommé Wilson la fondation et le nom même de l'île. Sur ce point de départ unanime, de nombreuses variantes ont été avancées. Dans l'une, par exemple, Wilson est un gardien de phare dont la négligence aurait été responsable d'une effroyable catastrophe ; dans une autre, c'est le chef d'un groupe de convicts qui se seraient mutinés lors d'un transport en Australie ; dans une autre encore, c'est un Nemo dégoûté du monde et rêvant de bâtir une Cité idéale. Une quatrième variation assez proche de la précédente, mais significativement différente, fait de Wilson un champion (d'autres disent un entraîneur) qui, exalté par l'entreprise olympique, mais désespéré par les difficultés que rencontrait alors Pierre de Coubertin est persuadé que l'idéal olympique ne pourrait qu'être bafoué, sali, détourné au profit marchandages sordides, soumis aux pires compromissions par ceux-là mêmes qui prétendraient le

¹²² Um marco de madeira indica as distâncias e direções em que Puerto Willians se situa: Santiago, 2.555 km; Rio de Janeiro, 3.778 km; Nova Iorque, 10.778 km; Tóquio, 15.556 km; Estocolmo, 17.223 km; Paris, 16.001 km; Pólo Norte, 16.112 km. O marco somente indica um lugar por perto: Cabo de Hornos, 162 km.

*servir, résolut de tout mettre en oeuvre pour fonder, à l’arbri des querelles chauvines et des manipulations idéologiques, une nouvelle Olympie. »*¹²³

O narrador, agora onisciente, a partir deste ponto dos acontecimentos [W.2(W)_b]¹²⁴, assume uma descrição etnográfica do local. O que marca, sobretudo, outro foco narrativo, em virtude também da torção na seqüência dos capítulos que se alternam e se entrecruzam na passagem da primeira para a segunda parte do livro, como já foi mencionado. Mas o que nos importa mesmo abordar passa pelo seguinte:

*« Le détail de ces traditions est inconnu; leur validité même est loin d’être assurée. Cela n’a pas une très grande importance. D’habiles spéculations sur certaines coutumes (par exemple, tel privilège accordé à tal vilage¹²⁵) ou sur quelques-uns des patronymes encore en usage pourraient apporter des précisions, des éclaircissements sur l’histoire de W, sur la provenance des colons (dont il est sûr, au moins que c’étaient des Blancs, des Occidentaux, et même presque exclusivement des Anglo-Saxons : des Hollandais, des Allemands, des Scandinaves, des représentants de cette classe orgueilleuse qu’aux États-Unis on nomme les Wasp), sur leur nombre, sur les lois qu’ils se donnèrent, etc. »*¹²⁶

Ou seja, não importa quem de fato tenha fundado W – segundo o relato, sejam eles “piratas” ou “esportistas” – mas sim, que W é um país regido pelo Esporte, isto é, um lugar em que seus cidadãos são antes de tudo Atletas formando uma nação em que o Esporte e a vida se confundem na seguinte insígnia olímpica:

FORTIUS ALTIUS CITIUS

Curiosamente, é a mesma « divisa orgulhosa » que estampa os ideais criados pelo educador francês Pierre de Coubertin (1863-1937)¹²⁷ expresso na *Charte Olympique*. Tal Carta é a

¹²³ PEREC, G. Op. Cit. [cap. XII; W.2(W)_b], p. 94-5.

¹²⁴ Em contraposição a [W.1(W)_a] em que o narrador, em primeira pessoa, assumia a dúvida como tom de sua divisão.

¹²⁵ Os habitantes da ilha – cujo comprimento é de cerca de 14 km – se distribuem por quatro vilas: a vila mais antiga, chamada simplesmente W e as vilas W-Norte, W-Oeste e W-Noroeste, localizadas próxima e respectivamente ao seu redor. A estrada que as liga – formando um quadrado – é muito estreita e a primeira regra de funcionamento local que aparece é que no treinamento matinal dos Atletas, é preciso respeitar o sentido único estabelecido: o sentido horário. Constituindo um “grave atentado à regra correr no sentido contrário”.

¹²⁶ PEREC, G. Op. Cit. [cap. XII; W.2(W)_b], p. 95.

¹²⁷ Pierre de Fredy, o Barão de Coubertin reavivou os Jogos Olímpicos depois de eles serem proibidos pelo imperador Teodósio, em 393 d.C. O nobre francês jogava rúgbi e escreveu artigos como “Napoleão e o Futebol” e “O Esporte ao Piano”. Os Jogos voltaram a acontecer quinze séculos depois novamente na Grécia de 6 a 15 de abril de 1896. Catorze países participaram daquela edição, com 241 atletas, todos

codificação dos princípios fundamentais do movimento olímpico. Tratam-se das regras e dos textos adotados pelo atual Comitê Olímpico Internacional (COI) que rege todas as ações, a organização e o funcionamento da celebração dos Jogos Olímpicos da era moderna. E tal texto contém três objetivos principais:

1. A Carta Olímpica evoca os princípios fundamentais do Olimpismo.
2. Ela é o estatuto do COI.
3. E define os direitos e as obrigações da Organização dos Jogos Olímpicos.

Os Jogos Olímpicos, como se sabe, representam um conjunto de provas esportivas internacionais de caráter, em princípio, amador, organizados pelo COI. Abrangendo atualmente 34 modalidades – ao contrário de W que se restringe basicamente às provas do atletismo (o que os norte-americanos chamam de *Track and Field*) – e se realizam a cada quatro anos.

Assim posto, as vilas de W nada mais seriam do que a paródia generalizada das vilas olímpicas dos Jogos Olímpicos como as conhecemos. Os estádios são construídos com todo o esforço e dedicação, com as pistas e dependências cuidadosamente arrumadas. Os atletas, no caso, os homens, vestindo uniformes e abrigos com um imenso W estampado. Qualquer um que chegasse àquele lugar ficaria cativado pela pungência daquela atmosfera de um ideal comum. “Admiração” e “entusiasmo” que os espetáculos proporcionam aos olhos dos “recém-chegados”.

*« (qui ne serait enthousiasmé par cette discipline audacieuse, par ces prouesses quotidiennes, cette lutte au coude à coude, cette ivresse que donne la victoire ?), que la vie, ici, est faite pour la plus grande gloire du Corps. Et l'on verra plus tard comment cette vocation athlétique détermine la vie de la Cité, comment le Sport gouverne W, comment il a façonné au plus profond les relations sociales et les aspirations individuelles. »*¹²⁸

A maioria dos Atletas se divide em quatro vilas. Tais vilas são suficientemente próximas uma das outras. E basicamente os Atletas são classificados como corredores, fundistas, lançadores, saltadores ou lutadores. A moral em W está ligada totalmente às competições esportivas. E conforme vamos acompanhando sua descrição notam-se o complexo regimento que faz

eles homens, competiam em 43 provas de nove esportes. O Barão achava que as mulheres e o esporte faziam uma combinação “inadequada”. Os campeões ganhavam na época medalhas de prata, um ramo de oliveira e um diploma. O segundo colocado além do diploma levava uma medalha de cobre.

¹²⁸ PEREC, G. Op. Cit. p. 96.

funcionar os encontros e desafios entra as “aldeias”. Além dos Atletas, evidentemente, há também os Organizadores, Juízes, Árbitros, enfim, dirigentes membros do Governo Central de W.

« En somme, sur W, un village est à peu près l'équivalent de ce qu'ailleurs on appellerait un « village olympique » de ce qu'à Olympie même on appelait le Leonidaion, ou encore de ces camps d'entraînement faire des stages de mise en condition à la veille des grandes rencontres internationales. »¹²⁹

A localização de tais coordenadas marítimas (55°S, 71°W) apontadas na primeira parte do livro quando Otto Apfelstahl tentava persuadir o falso Gaspard Winckler da sua incumbência de ir atrás do verdadeiro Gaspard Winckler, o garoto surdo-mudo que se perdeu na águas geladas do continente austral, formou para nós um mistério. São coordenadas precisas que exigiram um estudo a partir do diário de bordo do barco encontrado com o cruzamento de algumas informações de documentos, mapas e guias daquela região do Pacífico. Enquanto leitores ficamos numa posição em suspenso das condições e circunstâncias daquele naufrágio. A única pista que seguimos está em W.

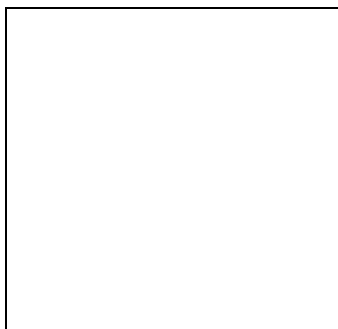
« Nous avons repéré Le Sylvandre dix-huit heures seulement après qu'il eut envoyé ses signaux de détresse. Il s'était éventré sur les brisants d'un minuscule îlot, au sud de l'île Santa Ines, par 54°35' de latitude sud et 73°14' de longitude ouest. En dépit d'un vent extrêmement violent, une équipe de secours de la Protection civile chilienne a réussi à atteindre le yacht quelques heures plus tard, le lendemain matin. À l'intérieur, ils ont trouvé cinq cadavres et ils ont réussi à les identifier : c'étaient Zeppo et Felipe, Angus Pilgrim, Hugh Barton et Caecilia Winckler. Mais il y avait un sixième nom sur la liste des passagers, celui d'un enfant d'une dizaine d'années, Gaspard Winckler, et ils retrouvèrent pas son corps. »¹³⁰

De fato, tais coordenadas não conferem a nenhum local específico, não define o que se é ou o que se deve fazer para ir buscá-la, apenas situa um ponto de cruzamento de uma estranha cartografia marítima. É mais um ato de nomeação. E como num jogo de batalha naval quando não acertamos o alvo, num sistema de eixos coordenados por letras e números, A1, B2, C3, Zn, nos encontramos surpresos e frustrados: água!

¹²⁹ Op. Cit. p. 103-4.

¹³⁰ Op. Cit. p. 69.

É curioso. Trata-se do mesmo procedimento que encontramos na abertura sob as insígnias de uma espécie de epígrafe de um livro de Georges Perec escrito na mesma época e que, inclassificável, busca discutir justamente a questão do espaço, a saber: *Espèces d'espaces*.



Carte de l'océan
(*extrait de Lewis Carrol, La chaste au snarck*)¹³¹

Afinal, nesta paródia cartográfica tratar-se-ia de uma tirada espirituosa? A imagem do oceano, pelo visto, assim como a noção de litoral, foram usadas, como se sabe, respectivamente, por Freud e por Lacan. Assim como Melville e sua *Moby Dick*, Jules Verne e suas viagens fantásticas servem de fontes de inspiração escancaradas. A literatura e a psicanálise formam assim um sistema de coordenadas literal que se entrecruza inevitavelmente.

h. O quiasma enfim em questão ou *Breaking the Waves*¹³²

Contudo, em mares menos perigosos, ao consultar e navegar qualquer enciclopédia (seja ela digital ou impressa) descobrimos que a lenda de Atlântida diz também que se trata de um continente mítico perdido. Segundo a descrição de Platão, o continente de Atlântida – que poderia também ser uma ilha – estaria situada a Oeste do estreito de Gibraltar. Alguns pesquisadores dizem que Platão poderia até estar falando da América. Não importa aqui. O que conta é que ali teria existido uma civilização avançada destruída por uma erupção vulcânica que a tragou para o fundo do mar. Desde Platão até a atualidade, portanto, houve uma série de relatos fantasiosos sobre esse mítico lugar. Fizeram-se, inclusive, algumas

¹³¹ PEREC, G. *Espèces d'espaces*. Paris : Galilée, 1974.

¹³² Parte do título desta sessão foi inspirada na passagem de um livro de Vladimir Safatle, cuja citação é a seguinte: “Assim para Lacan, um processo fundamental ocorre quando o sujeito deixa de desejar objetos para desejar a Lei que os constitui. Nesse sentido, diremos que uma proposição antilacaniana por excelência foi enunciada pela heroína de um filme de Lars Von Trier, *Breaking the Waves* (ondas do destino). Nele, a protagonista Bess, em uma interpelação contra um pastor, afirma: “Eu não sei amar uma palavra, só sei amar pessoas”. Para Lacan, ao contrário, há uma modificação profunda no desejo quando descobrimos que uma pessoa é, no fundo, uma palavra encarnada. Pois ser uma palavra encarnada significa mostrar em seu corpo o fundo opaco do ser que toda verdadeira palavra é capaz de trazer à luz.” In SAFATLE, V. *Lacan*. São Paulo : Publifolha, 2007, p. 48.

expedições científicas – e outras até ficcionais – em léguas submarinas para localizar esse elo perdido, todas, evidentemente, sem sucesso.

Por sua vez, já num plano mais arqueológico – que não deixa de ter um caráter tão científico quanto mitológico – o monte Olimpo era considerado na Grécia antiga como a morada dos deuses. E é tido como a montanha mais alta daquele país. Trata-se, é verdade, do berço dos Jogos Olímpicos¹³³. E tudo começou ali mesmo, na Grécia, há 3.000 anos atrás, mais precisamente no Peloponeso, península na região sul, mais tarde dominada por Esparta, marcando assim a guerra entre Atenas e Esparta, a famosa Guerra do Peloponeso.

Assim, podem-se configurar melhor os três Jogos que vigoram no calendário da ficção W, a saber: as *Olimpíadas*, que se realizam anualmente; as *Espartaquíadas*, realizadas a cada três meses e as *Atlantíadas*, que se realizam todos os meses. A todo o momento os resultados das competições, que acontecem sem parar, são divulgados e é onde são transmitidos todos os láureos aos vencedores. Os campeonatos, por sua vez, se dividem em provas de classificação, campeonatos locais e as “seleções”, todas de acordo com a geografia da região.

Deste lado – e parece até que estamos impingindo assim um movimento de balança – os Jogos Olímpicos são realizados desde 1896, numa iniciativa modernista de Pierre de Coubertin em reeditar uma nova versão para os antigos festivais gregos em honra aos deuses do Olimpo, e cuja primeira edição oficial data de 776 a.C.

Olhando pela lente de sua história, modernamente as Olimpíadas foram reeditadas e tiveram seu lugar novamente em Atenas na Grécia em 1896, passando em seguida por Paris, França (1900), St. Louis, nos Estados Unidos (1904), Londres, Reino Unido (1908) e Estocolmo, Suécia (1912). Uma edição não foi realizada em 1916, como se sabe, por causa da I Guerra. Em 1920 os Jogos foram retomados em Antuérpia e seguiu sem interrupção em Paris novamente (1924), Amsterdã (1928), Los Angeles (1932) até Berlim (1936). E como se sabe, em 1940 e 1944 não aconteceram por causa da II Guerra.

Perec nasce exatamente em 1936, enquanto que o jovem Lacan – que iniciava sua inserção definitivamente na psicanálise naquele ano¹³⁴– ia de carro de Paris até Berlim para assistir

¹³³ Em 1875, missões de arqueólogos redescobriram na região de Olímpia, no norte da Grécia, ruínas do templo de Zeus. Equipes coordenadas pelo alemão Ernst Curtius persistiram durante quase quatro décadas e conseguiu desenterrar o “estádio” Panathinaikon e sua pista de 192,28 metros, a medida exata de 600 pés de Hércules, o antigo herói da mitologia grega e a “palestra”, local em que aconteciam as lutas.

¹³⁴ Em 3 de agosto de 1936, Lacan entra definitivamente na psicanálise ao participar do XIV Congresso Internacional de Psicanálise realizado em Marienbad, onde apresentou o trabalho "O estádio do espelho - teoria de um momento estruturante e genético da constituição da realidade conhecida em relação

àqueles fatídicos Jogos Olímpicos. Em 48 com o fim da guerra as Olimpíadas são realizadas novamente na Inglaterra, em Londres e – é até aonde nos interessa explorar aqui – não são mais interrompidos até 1972, quando voltam à Alemanha (denominada de Ocidental, ou República Federal da Alemanha, naquela época de guerra fria), quando aconteceram os Jogos de Munique. É a última Olimpíada antes do término e da publicação do nosso livro em questão. Portanto, assim visto, os Jogos Olímpicos são uma experiência coletiva que atravessam – e sofrem as conseqüências – de todo o desenrolar do século XX.

*« La date des Jeux est fixée par le Gouvernement central. Les autres rencontres sont régies par le principe du défi : tous les matins, au moment du tour de mise en train, un Athlète d'un des villages, désigné la veille au soir par son directeur sportif, part à contresens et défie le premier athlète qu'il rencontre. Trois possibilités peuvent se présenter : ou bien l'Athlète qu'il défie est un Athlète qu'il défie est un Athlète de son propre camp, et les compétitions du jour seront des championnats de classement interne ; ou bien il appartient à l'un des deux villages connexes, et ces seront des championnats locaux ; ou bien il appartient au village non connexe et ce sera une rencontre de sélection. »*¹³⁵

É inquestionável, posto de outro modo, que os pensadores da Grécia antiga preservam ainda hoje algum sentido. Eles experimentaram nas origens, e, portanto, no nascimento do pensamento, pressentimentos teóricos de conflitos futuros; algumas situações teóricas destinadas até a se reproduzirem como se repetiram. Porém, as situações não são mais as mesmas, evidentemente. As categorias, os temas e os problemas, apesar da recorrência, não se repetem é claro, de modo idêntico. Afinal, o azul do céu da Grécia antiga já não é mais o mesmo dos dias de hoje.

No entanto, os problemas postos pela modernidade fazem ressurgir atitudes antigas. As obras e a extensão dos pensamentos de Hegel, Marx, Nietzsche e Freud, para dar alguns dos melhores exemplos, redescobriram esses precursores, reforçando para nós ainda mais uma tendência de recolocá-los em primeiro plano. Parece-nos que Perce, ao seu modo, segue esta trilha ao reconhecer o monstro social em que, até segunda ordem, o fantasma olímpico se transformou.

com a experiência e a doutrina analítica". Esta comunicação nunca foi publicada, só aparecendo apenas o título mencionado no *International Journal of Psychoanalysis*, 1937, I, 78. Alguns anos mais tarde, em 1949, no XVI Congresso Internacional de Psicanálise realizado em Zurique, recebeu o título de "O estádio do espelho como formador da função do eu, tal qual nos é revelado pela experiência psicanalítica", publicado originalmente na revista Francesa de Psicanálise em 1949, vol. 4, pp. 449-455.

¹³⁵ PEREC, G. Op. Cit. [cap. XIV; W.2(W)_b], p. 105.

*« On conçoit ainsi aisément comment cette institution, qui ne visait au départ que la seule relation des anciens et des nouveaux, un peu à l'image de ce qui se pratique régulièrement dans les collèges et dans les régiments, a pu devenir sur W la base d'une organization verticale complexe, d'un système hiérarchique qui englobe tous les Sportifs d'un village dans un réseau de relations en cascade dont le jeu constitue toute la vie sociale du village. Les protecteurs en titre n'ont en effet que faire de leurs trop nombreux filleuls ; ils s'en réservent deux ou trois et monnayent les services des autres auprès des autres Athlètes. On aboutit ainsi à la formation de véritables clientèles que les deux Champions de tête manipulent à leur gré. »*¹³⁶

Acrescentemos que as analogias não podem disfarçar eventuais diferenças, mas este trecho começa a nos revelar que o texto [W.2(W)_b] nos mostra que a questão não se restringe somente ao esporte num plano social, mas também atingem instituições como a escola, as empresas e o exército, que exigem de seus candidatos o máximo de rigor, esforço e disciplina. Todavia, continuemos em W com o próximo trecho citado para vermos essas questões do poder [cap. XXXII; W.2(W)_b]; trata-se da continuação do que veio anteriormente, e que diz o seguinte:

*« Sur le plan strictement local, le pouvoir des Champions protecteurs est immense et leurs chances de survie sont considérablement plus grandes que celles des autres Athlètes. Ils peuvent, par des brimades systématiques, en les faisant harceler par leurs novices et par leurs crouilles, en les empêchant de manger, en les empêchant de dormir, épuiser ceux de leurs compatriotes dont ils ont le plus à craindre, ceux qui se classent immédiatement derrière eux dans leur spécialité, ceux qui les talonnent à chaque course, à chaque concours et dont ils savent que la Victoire serait le signal d'une impitoyable vengeance. »*¹³⁷

De certa maneira, um livro como *W ou le souvenir d'enfance* opera uma junção-disjunção constante. É de se destacar em relação a isso o quanto há de atravessamento da psicanálise neste tipo de testemunho, [junção-disjunção] que é inevitavelmente da ordem de um conflito. Phillipe Lejeune, como nos lembra Claude Burgelin, define justamente este livro como uma “autobiografia psicanalítica”: o que torna *W ou le souvenir d'enfance* uma espécie de “criação negativa”.

¹³⁶ Op. Cit. p. 201-2

¹³⁷ Op. Cit. p. 202.

« Une autobiographie psychanalytique: un montage de symptômes, laissant le lecteur affronter seul le problème de l'interprétation. (...) pas nécessaire d'en dire « plus », mais au contraire moins. »¹³⁸

Em outro plano, uma coisa parece certa: a necessidade em não esquecer Auschwitz é uma constante e insiste em se repetir nessa obra. Afinal, “é próprio da experiência traumática essa impossibilidade de esquecimento, essa insistência de repetição”, como afirma Jeanne-Marie Gagnebin. Por outro lado, um pensador como o italiano Giorgio Agamben é um autor que traça o diagnóstico da modernidade a partir do paradigma do “estado de exceção”. É nesse lugar que Agamben – leitor mais do que atento das obras de Walter Benjamin e Michel Foucault – localiza o campo [de extermínio] como fazendo parte e pertencendo a uma *zona cinzenta*.

“A figura extrema da “zona cinzenta” é o *Sonderkommando*. A SS recorriam a este eufemismo – Esquadrão Especial – para nomear o grupo de deportados a quem era confiada a gestão das câmaras de gás e manter a ordem entre os mesmos; depois arrastar para fora os cadáveres, manchados de rosa e de verde devido ao ácido cianídrico, lavando-os com jatos d'água; verificar se nos orifícios dos corpos não estavam escondidos objetos preciosos.”¹³⁹

Em sua *Dialética negativa* (Frankfurt: Suhrkamp, 1970), Jeanne-Marie Gagnebin¹⁴⁰ aponta que Adorno diz que Hitler teria imposto *historicamente* um novo imperativo categórico, um imperativo categórico kantiano às avessas, isto é, que deveríamos direcionar nosso pensar e agir de tal forma que Auschwitz não aconteça novamente. É importante notar, como ressalta Gagnebin, que “Adorno não diz que devemos nos *lembrar* sempre de Auschwitz”, mas sim: devemos fazer com que algo semelhante não se repita, “para que Auschwitz não se repita”.

Tomando cuidado com as letras, é em Agamben agora que encontramos o ponto de estofo para nosso derradeiro argumento sobre a ilha W:

“Miklos Nyiszli, um dos poucos sobreviventes do último esquadrão especial de Auschwitz, contou que assistiu, durante uma pausa do “trabalho”, a um jogo de futebol entre SS e representantes do *Sonderkommando*: “À partida assistem outros soldados SS e o resto do Esquadrão, torcendo, apostando, aplaudindo,

¹³⁸ LEJEUNE, Philippe. « Peut-on innover en l'autobiographie ? » In : *L'autobiographie - VI Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence*, Les belles lettres, 1987, p. 67-100.

¹³⁹ AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo, 2008.

¹⁴⁰ GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, p. 99-100.

encorajando os jogadores, como se a partida se desenrolasse não diante das portas do inferno, mas num campo de aldeia”. Esta partida poderá aparecer a alguém como se fosse uma breve pausa de humanidade em meio a um horror infinito. Aos meus olhos, porém, como aos das testemunhas, tal partida, tal momento de normalidade, é o verdadeiro horror do campo. Podemos, talvez, pensar que os massacres tenham terminado – mesmo que cá ou lá se repitam, não muito longe de nós. Mas aquela partida nunca terminou, é como se continuasse ainda, ininterruptamente. Ela é o emblema perfeito e eterno da “zona cinzenta” que não conhece tempo e está em todos os lugares. Dela provêm a angústia e a vergonha dos sobreviventes, [...] mas também provêm a nossa vergonha, de nós que não conhecemos os campos e que, mesmo assim, assistimos não se sabe como, àquela partida, que se repete em cada partida dos nossos estádios, em cada transmissão televisiva, em cada normalidade cotidiana. Se não conseguimos entender aquela partida, acabar com ela, nunca mais haverá esperança.”¹⁴¹

i. Acontecimento e trauma



O símbolo para os psicanalistas, por exemplo, é diferente do símbolo para os lingüistas, para os antropólogos, filósofos, teólogos, etc. Um símbolo tem, portanto, diversas acepções instauradas por diferentes terminologias. Não pretendemos aqui esgotá-las; muito pelo contrário. Um símbolo como a bandeira – peguemos no caso a dos jogos olímpicos com seus cinco aros entrelaçados – ou o símbolo como de uma cruz, uma estrela ou uma suástica ou ainda um anel, uma medalha de ouro, de prata ou de bronze, remetem essencialmente a diferentes *posições, lugares e espaços*, estejamos falando de: um continente, uma pátria, uma religião, uma classe, um partido ou no fim das contas o sinal do reconhecimento para um sujeito de uma federação ou de uma paróquia.

O símbolo em psicanálise, ao contrário, remete no caso a um puro vazio essencial, pois sem ele não se pode desejar, nem mesmo falar, nem mesmo servir-se do significante. Desse modo, o símbolo prolifera no discurso psicanalítico através do simbólico e dos processos de

¹⁴¹ AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo, 2008.

simbolização, essenciais para a nossa possibilidade de viver, partilhar experiências, constituir laços sociais. Enquanto que a lingüística, por exemplo, está preocupada com “a vida normal e regular de um idioma já constituído” ¹⁴², a psicanálise, por outro lado, preocupa-se com a gênese e a história da constituição do símbolo.

Contudo, um significante é sempre símbolo de uma ausência. E em todo manuseio da língua há sempre letras que caem. Todas essas letras, isto é, tudo o que é recalcado cai neste buraco cavado no real pelo simbólico. E não podemos nunca nos defender contra aquilo que está recalcado. Isso volta sob a forma de retorno. Recalcado e retorno do recalcado são manifestações do mesmo. Há uma impressão que se forma então numa espécie de coroa de significantes em torno do qual se cerca nosso mundo. A psicanálise nos ensina que o recalque é um dos três modos de negar a falta e fugir da angústia, mostrando-as como aquilo do que é inerente e inevitável à condição humana. O jogo dos significantes nos remete, portanto, à pura ausência de um puro vazio. Assim, a propriedade do significante, finalmente, é nos levar – afastando ou aproximando – do furo inerente do simbólico; e, assim posto, na verdade, os objetos com os quais nos satisfazemos se tornam semblantes de objeto, o que significa reconhecer também que o desejo é indiferente aos objetos aos quais se fixa. Toda a teoria psicanalítica lacaniana formula isso muito claramente.

Em termos literários, por outro lado, Marcel Proust dizia que uma teoria que está explícita num romance seria equivalente a dar um presente para alguém junto com sua etiqueta. Ou melhor, eis uma coisa que não se faz numa boa literatura.

« D'où la grossière tentation pour l'écrivain d'écrire des oeuvres intellectuelles. Grande indécatesse. Une oeuvre où il y a des théories est comme un objet sur lequel on laisse la marque du prix. » ¹⁴³



Talvez pudéssemos lembrar que estamos partindo de duas práticas, práticas de fala e de escrita, que são organizadas por restos e dejetos, que descobrimos em ocasião de suas práticas tanto de escuta como de leitura. Manifestações do inconsciente que são organizadas, sobretudo pela *letra*. Como se já houvesse, portanto, na organização do psiquismo o depósito

¹⁴² SAUSSURE, Ferdinand. *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot, 1922.

¹⁴³ PROUST, Marcel. *Le temps retrouvé*. Paris : Gallimard, 1965.

de uma escrita, mostrando-se portadora, ela, do que é o desejo, em função de ser, ela, o suporte do desejo. Mas a letra em função de ser esse suporte, de que é feita? Lacan a define como num abecedário das marcas que sob a criança deixaram os cuidados maternos, ou em outros termos, da incidência sobre o *falasser* do discurso do Outro. E é essa marca, que Lacan chama “uma marca”, cujo retorno impossível o inconsciente, pelo visto, vai buscar encontrar.

No entanto, desse algo que aconteceu e fez organizar a linguagem, dessa marca do que foi um instante que iluminou o resto da cadeia e assim fez a descoberta de um tesouro dos significantes, aconteceria uma queda disso num eclipse do que veio clarear. Desse eclipse de uma marca tenta-se reencontrar por um trabalho de organização psíquica o que se tornou essa marca. Há o sinal então de uma contingência – do que apareceu e desapareceu – e que vai esperar uma leitura. Como diz o psicanalista Charles Melman sobre o significante, sobre a letra e sobre o objeto *a*: “o inconsciente é organizado como um depósito de escrita”. Talvez esteja assim mais claro agora que o ato de falar e de escrever reconduz o recalque originário.

“É preciso, sobre o inconsciente, entrar no essencial da experiência freudiana. O inconsciente é um conceito forjado no rastro daquilo que opera para constituir o sujeito. O inconsciente não é uma espécie que defina na realidade psíquica o círculo daquilo que não tem o atributo (ou a virtude) da consciência.”¹⁴⁴

Como se vê a psicanálise nos obriga a fazer hipóteses sobre o recalque. Em virtude mesmo das modificações que ocorrem a todo o momento na linguagem, há mudanças também no recalque. Desse modo, “o inconsciente avança em razão da evolução da linguagem” – escreve o psicanalista Marcio Peter de Souza Leite:

“Articulando-se a psicanálise com a modernidade, poderia falar-se em uma relação do sujeito com a História? Lacan em “A ciência e a verdade” utilizou a expressão “um certo momento do sujeito”, no mesmo texto fala, também se referindo ao sujeito, de “um momento historicamente definido”, e mais adiante, ainda em relação ao sujeito, se refere a “um momento historicamente inaugural”, apontando com isso a emergência do sujeito em função da relação deste com o saber. A consequência disso seria o que Lacan chamou de um *sujeito novo*, que é o sujeito da ciência como fundamento da modernidade.”¹⁴⁵

¹⁴⁴ LACAN, Jacques. “Posição do inconsciente no Congresso de Bonneval”. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, p. 844.

¹⁴⁵ LEITE, Marcio Peter Souza. *Psicanálise lacaniana*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

Não se trata, portanto, de uma questão meramente clínica. Todavia, desde a descoberta do inconsciente como *história* – a partir da doença transformada em texto – desde a escrita automática de Breton e de alguns surrealistas – numa virtude desvirtuada da associação livre – até Marguerite Duras, Samuel Beckett e Maurice Blanchot, a partir da mesma radical falta inicial, o *real* passa a ser a resposta sintomática também na literatura. A descoberta de Freud, portanto, faz furo no discurso universal. Um puro furo no qual os poetas se viram como ninguém¹⁴⁶. Pelo menos é esta a perspectiva adotada por Lacan. De várias maneiras ele não cessa de querer demonstrar que tal descoberta não tem lugar em nenhum outro discurso que a precedeu. Foi esse furo – *suspensão da rotação celeste* – que o conduziu, afinal, na elaboração de seu discurso analítico seja ele pela via do poema ou pela via do matema.

Desta descoberta Lacan teria falado então de um “acontecimento Freud”¹⁴⁷, assinalando com este termo um corte. Porém, o psicanalista Jacques-Alain Miller expande essa noção para um “traumatismo Freud”. Nessa perspectiva seria plausível afirmar que Perec estaria falando então de um “acontecimento Auschwitz”. E do retorno disso. Estaria ele reagindo ou dando sua resposta ao “traumatismo Auschwitz” com seu projeto de escrever? Não há dúvida que sua escrita é repercussão (*in*) direta do que aconteceu no holocausto. Mesmo que ainda existam muitos pontos obscuros, sua memória da infância começa a ser desvendada naquilo do que se mostra e que ao mesmo tempo se esconde em sua escrita.

Aqui não se está tentando somente seguir uma história, mas se está tentando compreender algo da estrutura de uma linguagem. Enfim, em poucas palavras, qual seria o futuro da literatura que tenta suturar o furo no Outro? Advém daí a célebre questão: como escrever após Auschwitz? E apesar de não discorrer propriamente sobre o tema, encontramos em Marguerite Duras – a quem Lacan presta sua homenagem¹⁴⁸ – a pergunta perequiana por excelência, afinal poderia ser: *À quoi ça sert d'écrire?*

E Duras, ela mesma responde: “É ao mesmo tempo calar-se e falar”. Grito mudo, grunhido no vazio. Esse grito inarticulável, atravessado na garganta – e ilustrado antes no famoso quadro de Edward Munch – de um gozo da letra em que o texto dá testemunho.

¹⁴⁶ Talvez seja um erro pressupor uma pureza que consista em si mesma e que deva ser preservada. Tal pureza estaria sempre subordinada a uma condição. No entanto, esta condição não reside no próprio ser em si mesmo, mas em relação a algo exterior. Walter Benjamin diz em outros termos: “a pureza de todo ser (finito) não depende do próprio ser. [...] Para a natureza, a condição de sua pureza que se situa fora dela é a linguagem humana” (Benjamin, 1919).

¹⁴⁷ LACAN, Jacques. O Seminário, livro 16. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008, p. 183-197.

¹⁴⁸ “(...) Marguerite Duras revela saber sem mim aquilo que ensino. No que não diminuo em nada seu talento por apoiar minha crítica na virtude de seus meios. Que a prática da letra converge com o uso do inconsciente é tudo de que darei testemunho ao lhe prestar homenagem”. LACAN, Jacques. In: *Outros Escritos*, “Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein” (1965).

“O uso da fala lamentavelmente falhara. Ilegível sintagma elidindo-se de um anfiguri lugubrememente gótico de silogismos sofistas. No entanto, em sua garganta permanecia um grito mudo inarticulável improferido. Visceralmente indizível. Sem bússola desorientado, acéfalo facecioso, ele estava sendo irresistivelmente aspirado por um vazio vertiginoso...”¹⁴⁹

Como num fenômeno de franja, estamos agora entremeando dois campos distintos outra vez, o regime psicanalítico e o regime literário: entre escritura e gozo não se pode definir quem vem primeiro. Mesmo porque só há palavra em relação a um gozo que por ela se torna possível e limitado. Pois, também faltam palavras para simbolizar isso que pelas próprias palavras chega a se produzir como impossível, isto é, articulado gozo e castração, não há nada a dizer deste real que não cessa de não se inscrever – conjurado no aforismo lacaniano do *não há relação sexual* – visto que... – do contrário pior. Eis que assim, ao abordar do que se trata no real, nos é permitido agora tecer a diferença crucial em jogo aqui entre a reminiscência e a rememoração. É que só existe rememoração quando um elemento reencontra a sua articulação simbólica. Lacan, por exemplo, articula a reminiscência, e seu correspondente sentimento de irrealidade, ao momento onde tal sentimento responde a *formas imemoriais* que aparecem no *palimpsesto do imaginário*. Formas imemoriais tomadas num registro diferente daquele da memória, isto é, em algo que já está ali por si só. Formas imemoriais estas que aparecem quando se interrompe o texto e assim estando fora do texto simbólico, deixa desnuda o suporte da reminiscência. O sujeito não pode mais então, em razão deste suporte, elaborar uma verdade a partir da sua experiência. Pois não se trata mais de uma rememoração, mas de um desnudado, que não é nem verdade, nem mentira, mas um puro e simples real¹⁵⁰. É o que em Lacan já se anunciava em 1953 no seu célebre discurso de Roma:

“O inconsciente é o capítulo de minha história que é marcado por um branco ou ocupado por uma mentira: é o capítulo censurado. Mas a verdade pode ser resgatada; na maioria das vezes, já está escrita em outro lugar. Qual seja:”

- ✓ Nos monumentos: e esse é meu corpo, isto é, o núcleo histérico da neurose em que o sintoma histérico mostra a estrutura de uma linguagem e se decifra como uma inscrição que, uma vez recolhida, pode ser destruída sem perda grave;

¹⁴⁹ Num âmbito mais clínico *Victurnas Plendak* assina este pequeno trecho numa oficina de escrita num hospital psiquiátrico ao ser solicitado para escrever um conto de duas ou três páginas e pelo qual responde com mais de trinta páginas quase ilegíveis. O título do texto acabou sendo simplesmente “Ata” e o nome do autor é um anagrama de seu próprio nome. Como escreve Josiane Quilichini que nos apresenta o caso: “Com efeito, esse texto toca o leitor, não só pelo sentido, pela dor de existir, mas, sobretudo, pelas assonâncias que o jogo da letra estabelece.

¹⁵⁰ Jacques-Alain Miller observa isso em uma aula do dia 29 de novembro de 2006. (Inédito).

- ✓ Nos documentos de arquivo, igualmente, e esses são as lembranças de minha infância, tão impenetráveis quanto eles, quando não lhes conheço a procedência;
- ✓ Na evolução semântica: e isso corresponde ao estoque e às acepções do vocabulário que me é particular, bem como ao estilo de minha vida e ao meu caráter;
- ✓ Nas tradições também, ou seja, nas lendas que sob forma heroicizada veiculam minha história;
- ✓ Nos vestígios, enfim, que conservam inevitavelmente as distorções exigidas pela reinserção do capítulo adulterado nos capítulos que o enquadram, e cujo sentido minha exegese restabelecerá.¹⁵¹

Não é um significante que falta, diz J-A Miller, muito pelo contrário, trata-se de uma significação que lhe é tão estranha que o sujeito não consegue comunicá-la ao Outro. Lacan indica que o sujeito pensa até já ter contado essa história, embora sem situá-la num tempo preciso. Trata-se, no entanto, de um *déjà-vu*, de um já contado. Eis abaixo numa longa – mas fundamental – nota de rodapé, a *mostração* do real desnudado nessa literalização que faz o caminho do vai-e-vem e conduz ao poema e às letras obsessivamente picotadas por Georges Perec. Ele teria feito assim o maior *palíndromo* jamais antes escrito na história.¹⁵²

¹⁵¹ LACAN, Jacques. “Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise”. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, p. 260-1.

¹⁵² →Trace l'inégal palindrome. Neige. Bagatelle, dira Hercule. Le brut repentir, cet écrit né Perec. L'arc lu pèse trop, lis à vice-versa. Perte. Cerise d'une vérité banale, le Malstrom, Alep, mort édulcoré, crêpe porté de ce désir brisé d'un iota. Livre si aboli, tes sacres ont éreinté, cor cruel, nos albatros. Etre las, autel bâti, miette vice-versa du jeu que fit, nacré, médical, le sélénite relaps, ellipsoïdal. Ivre il bat, la turbine bat, l'isolé me ravale: le verre si obéi du Pernod – eh, port su ! – obsédante sonate teintée d'ivresse. Ce rêve se mit – peste ! – à blaguer. Beh ! L'art sec n'a si peu qu'algèbre s'élabore de l'or évalué. Idiome étiré, hésite, bâtard replié, l'os nu. Si, à la gêne sècrete – verbe nul à l'instar de cinq occis –, rets amincis, drailles inégales, il, avatar espacé, caresse ce noir Belzebuth, ô il offensé, tire ! L'écho fit (à désert): Salut, sang, robe et été. Fièvres. Adam, rauque; il écrit: Abrupt ogre, eh, cercueil, l'avenir tu, effilé, genial à la rue (murmure sud eu ne tire vaseline séparée; l'épeire gelée rode: Hep, mortel ?) lia ta balafre native. Litige. Regagner (et ne m'...). Ressac. Il frémit, se sape, na ! Eh, cavale! Timide, il nia ce sursaut. Hasard repu, tel, le magicien à morte me lit. Un ignare le rapsode, lacs ému, mixa, mêla: Hep, Oceano Nox, ô, béchamel azur ! Éjaculer ! Topaze ! Le cèdre, malabar faible, Arsinoë le macule, mante ivre, glauque, pis, l'air atone (sic). Art sournois: si, médicinale, l'autre glace (Melba ?) l'un ? N'alertai ni pollen (retêter: gercé, repu, denté...) ni tobacco. Tu, désir, brio rimé, eh, prolix nécrophore, tu ferres l'avenir velu, ocre, cromant-né ? Rage, l'ara. uglair. Sedan, tes elzévir t'obsèdent. Romain ? Exact. Et Nemrod selle ses Samson ! Et nier téocalli? Cave canem (car ce nu trop minois – rembuscade d'éruptives à babil – admonesta, fil accru, Têtebleu ! qu'Ariane évitât net. Attention, ébénier factice, ressorti du réel. Ci-git. Alpaga, gnôme, le héros se lamente, trompé, chocolat: ce laid totem, ord, nil aplati, rituel biscornu; ce sacré bédeau (quel bât ce Jésus!). Palace piégé, Torpédo drue si à fellah tôt ne peut ni le Big à ruer bezef. L'eugéniste en rut consuma d'art son épi d'éolienne ici rot (eh... rut ?). Toi, d'Op. Cit. gin, élèvera, élu, bifocal, l'ithos et notre pathos à la hauteur de sec salamalec ? Élucider. Ion éclaté: Elle ? Tenu. Etna but (item mal famé), degré vide, julep: macédoine d'axiomes, sac semé d'École, véniel, ah, le verbe enivré (ne sucer ni arreter, eh ça jamais !) lu n'abolira le hasard ? Nu, ottoman à écho, l'art su, oh, tara zéro, belle Deborah, ô, sacre ! Pute, vertubleu, qualité si vertu à la part tarifé (décalitres ?) et nul n'a lu trop s'il séria de ce basilic lseut. Il à prié bonzes, Samaritain, Tora, vilains monstres (idolâtre DNA en sus) rêvés, évaporés: Arbalète (bêtes) en noce du Tell ivre-mort, émeri tu: O, trapu à elfe, il lie l'os, il lia jérémiade lucide. Petard! Rate ta reinette, bigleur cruel, non à ce lot ! Si, farcis-toi dito le coeur ! Lied à monstre velu, ange ni bête, sec à pseudo délire: Tsarine (sellée, là), Cid, Arétin, abruti de Ninive, Déjanire... Le Phenix, eve de sables, écarté, ne peut égarer racines radiales en mana: l'Oubli, fétiche en

j. Ce repère Perc

A escrita pode ser o lugar onde tudo se cruza se encontra e se concentra. A estrutura do sujeito como descontinuidade no real. Se o sujeito tem uma localização real esta será a descontinuidade, a função do corte no discurso. Pergunta de Mallarmé: sabe-se o que é escrever?

Uma prática antiga e ambiciosa, cujo sentido repousa no mistério do coração. Um saber fazer com a linguagem. Quem a realiza se retira da cena. Qual a dimensão primeira do trabalho da escrita? As reminiscências comprovam o fato de que se está exatamente onde se deve estar. É preciso suscitar, a partir de sua anterioridade, para então ver qual a dimensão segunda do trabalho da escrita?

Intimação. Injunção. Ultimato.

argile. Foudre. Prix: Ile de la Gorgone en roc, et, ô, Licorne écartelée, Sirène, rumb à bannir à ma (Red n'osa) nière de mimosa: Paysage d'Ourcq ocre sous ive d'écale; Volcan. Roc: tarot céle du Père. Livres. Silène bavard, replié sur sa nullité (nu à je) belge: ipséité banale. L' (eh, ça !) hydromel à ri, psaltérion. Errée Lorelei... Fi ! Marmelade déviré d'Aladine. D'or, Noël: crèche (l'an ici taverne gelée dès bol...) à santon givré, fi !, culé de l'âne vairon. Lapalisse élu, gnoses sans orgueil (écru, sale, sec). Saluts: angiome. T'es si crâneur ! ... Rue. Narcisse ! Témoignas-tu ! l'ascèse, là, sur ce lieu gros, nasses ongulées... S'il a pal, noria vénale de Lucifer, vignot nasal (obsédée, le genre vaticinal), eh, Cercle, on rode, nid à la dérive, Dédale (M... !) ramifié ? Le rôle erre, noir, et la spirale mord, y hache l'élan abêti: Espiègle (béjaune) Till: un as rusé. Il perdra. Va bene. Lis, servile repu d'électorat, cornac, Lovelace. De visu, oser ? Coq cru, ô, Degas, y'a pas, ô mime, de rein à sonder: à marin nabab, murène risée. Le trace en roc, ilote cornéen. O, grog, ale d'elixir perdu, ô, feligrane! Eh, cité, fil bu ! ô ! l'anamnèse, lai d'arsenic, arrérage tué, pénètre ce sel-base de Vexin. Eh, pèlerin à (Je: devin inédit) urbanité radicale (elle s'en ira...), stérile, dodu. Espaces (été biné ? gnaule ?) verts. Nomade, il rue, ocelot. Idiot-sic rafistolé: canon ! Leur cruel gibet te niera, têtard raté, pédicule d'aimé rejaiilli. Soleil lie, fléau, partout ire (Métro, Mer, Ville...) tu déconnes. Été: bétel à brasero. Pavese versus Neandertal ! O, diserts noms ni à Livarot ni à Tir ! Amassez. N'obéir. Pali, tu es ici: lis abécédaires, lis portulan: l'un te sert-il ? à ce défi rattrapa l'autre ? Vise-t-il auquel but rêvé tu perças ? Oh, arobe d'ellébore, Zarathoustra! L'ohcéan à mot (Toundra ? Sahel ?) à ri: Lob à nul si à ma jachère, terrain récusé, nervi, née brève l'haleine véloce de mes casse-moix à (Déni, ô !) décampé. Lu, je diverge de ma flamme titubante: une telle (étal, ce noir édicule cela mal) ascèse drue tua, ha, l'As. Oh, taper ! Tontes ! Oh, tillac, ô, fibule à reve l'Énigme (d'idiot tu) rhétoricienne. Il, Oedipe, Nostradamus nocturne et, si né Guelfe, zébreur à Gibelin tué (pentothal ?), le faiseur d'ode protège. Ipéca...: lapsus. Eject à bleu qu'aède berça sec. Un roc si bleu ! Tir. ital.: palindrome tôt dialectal. Oc ? Oh, cep mort et né, mal essoré, hélé. Mon gag aplati gicle. Érudit rossérecit, ça freine, benoit, net. Ta tentative en air auquel bête, turc, califat se (nom d'Ali-Baba !) sévit, pure de – d'ac ? – submersion importune, crac, menace, vacilla, co-étreinte... Nos masses, elles dorment ? Etc... Axé ni à mort-né des bots. Rivez ! Les Etna de Serial-Guevara l'égarent. N'amorcer coulevrine. Valser. Refuter. Oh, porc en exil (Orphée), miroir brisé du toc cabotin et né du Perc: Regret éternel. L'opiniâtre. L'annu- lable. Mec, Alger tua l'élan ici démission. Ru ostracisé, notarial, si peu qu'Alger, Viet-Nam (élu caméléon !), Israël, Biafra, bal à merde: celez, apôtre Luc à Jérusalem, ah ce boxon! On à écopé, ha, le maximum Escalé d'os, pare le rang inutile. Métromane ici gamelle, tu perdras. Ah, tu as rusé! Cain! Lied imité la vache (à ne pas estimer) (flic assermenté, rengagé) régit. Il évita, nerf à la bataille trompé. Hé, dorée, l'Égérie pelée rape, sénile, sa vérité nue du sérum: rumeur à la laine, gel, if, feutrine, val, lieu-crèche, ergot, pur, Bâtir ce lieu qu'Armada serve: if étété, éborgnas-tu l'astre sédatif ? Oh, célérités ! Nef ! Folie ! Oh, tubez ! Le brio ne cessera, ce cap sera ta valise; l'âge: ni sel-liard (sic) ni master-(sic)-coq, ni cédrats, ni la lune brève. Tercé, sénégalais, un soleil perdra ta bétise héritée (Moi-Dieu, la vérole!) Déroba le serbe glauque, pis, ancestral, hébreu (Galba et Septime-Sévère). Cesser, vidé et nié. Tetanos. Etna dès boustrophédon répudié. Boiser. Révèle l'avare mélo, s'il t'a béni, brutal tablier vil. Adios. Pilles, pale rétine, le sel, l'acide mercanti. Feu que Judas rêve, civette imitable, tu as alerté, sort à blason, leur croc. Et nier et n'oser. Casse-t-il, ô, baiser vil ? à toi, nu désir brisé, décédé, trope percé, roc lu. Détrompe la. Morts: l'Ame, l'Élan abêti, revenu. Désire ce trépas rêvé: Ci va ! S'il porte, sépulcral, ce repentir, cet écrit ne perturbe le lucre: Haridelle, ta gabegie ne mord ni la plage ni l'écart. ←

Cada letra, cada verso, cada capítulo, como um nome próprio. A lei do mundo e a lei do sujeito: entre o mundo e o medo do sujeito há a articulação entre o real e a verdade. A escrita enquanto processo de nominação é um ato. “Cada alma é um nó rítmico” (Mallarmé). Ritmo e estilo estão no cerne de toda escrita verdadeira. É a virada de Lacan nos anos 70: passar do inconsciente-verdade para o inconsciente-saber, quer dizer, aquilo que pode se tornar escrita, um saber a ser escrito.

Escrita científica – escrita psicanalítica – escrita literária. Numa articulação possível ou impossível. O fato é que a fala e a escrita pertencem a uma dialética muito precisa e sofisticada. O que se escreve no tratamento analítico é o que se escreve para um sujeito. Quando se escreve, se pode tocar o real, mas não a verdade. Pela escrita é a vertente real do significante que opera e não a simbólica. O que está em jogo do real para o sujeito passa por seu sintoma. Esse é o melhor acesso que podemos ter desse real.

A escrita se torna escrita do sintoma – *cf.* o exemplo de Joyce – que nesse meio tempo se torna *sinthoma*. O significante não tem nada a ver com a escrita. É a distância entre o real e a verdade – que não concordam entre si. A fala é inevitavelmente a verdade, dimensão do poeta e dimensão do neurótico, pois há também a escrita e a mentira. O real e a verdade são regidos por leis diferentes. É possível ser ao mesmo tempo poeta e homem da ciência?

Qual é o peso que um palíndromo como esse comporta? Em contraposição, mais leve, sem dúvida, *Ce repère Perec*¹⁵³, é também um palíndromo, talvez o menor que Perec pudesse ter escrito. Apesar deste último não ter sido ele que o estabeleceu. Não importa. O fato marcante passa a ser que em textos como esses, não há o que tirar nem pôr, nenhuma letra a mais, nenhuma letra a menos. Chega-se finalmente num lugar, num posto, cujo alfabeto – nessas letras que caem – se fixa uma incontestável solidão do Um.



« J’ai oublié les raisons qui, à douze ans, m’ont fait choisir la Terre de Feu pour y installer W : les fascistes de Pinochet se sont chargés de donner à mon fantasme

¹⁵³ ÉTIENNE, Luc. *Bibliothèque oulipienne*, n. 23.

une ultime résonance : plusieurs îlots de la Terre de Feu sont aujourd’hui des camps de déportation. *Paris-Carros-Blévy, 1970-1974.* »¹⁵⁴

O que gostaríamos de trazer à tona agora, a partir de um efeito *après-coup*, são três fatos históricos isolados, que ocorreram ao longo do período que Georges Perec escrevia *W ou le souvenir d’enfance* – e na citação acima estão suas últimas palavras – publicada na França em 1975.

Trata-se de destacar primeiramente a publicação, em setembro de 1973, do livro “Arquipélago Gulag” do escritor e matemático russo Alexander Soljenítsin. Esta história começa em 1945 quando Soljenítsin, então com 27 anos, foi detido no *front* em Königsberg lutando contra os alemães. Ele era capitão de artilharia do Exército Vermelho e foi acusado [e condenado] por criticar numa carta os privilégios que havia no Exército e a conduta de Stálin na guerra. Soljenítsin – vencedor do prêmio Nobel de literatura em 1970 – decidiu permitir a publicação do livro na França em 1973, no original russo, escrito com base em sua experiência de prisioneiro em campos de trabalho forçado na então União Soviética de Stálin. Segundo o autor, cerca de 66 milhões de pessoas passaram pelo Gulag entre 1918 e 1956 e seu livro também se baseia nos depoimentos de outros 227 detentos.

Em seguida, como já se poderia presumir, elencamos a já hoje fatídica data de 11 de setembro, só que no caso em questão, do mesmo ano de 1973, quando nesse dia ocorreu no Chile a morte de seu presidente Salvador Allende decorrente de um sangrento golpe militar comandado pelo ditador Augusto Pinochet.

A terceira menção histórica se remeterá, entretanto, há um ano antes, em 1972, mais precisamente no dia 5 de setembro, no decorrer dos Jogos Olímpicos de verão em Munique, na então Alemanha Ocidental (RFA). Ali ocorreu um ato organizado pelo grupo palestino chamado “Setembro Negro”, no interior da Vila Olímpica daqueles jogos, um inesperado atentado terrorista contra a delegação de atletas de Israel.

Este atentado reivindicava a troca de uma dezena de atletas seqüestrados por duas centenas de palestinos presos pelo governo de Israel. O seu trágico desfecho terminou com todos os atletas e quase todos os terroristas mortos e a polêmica decisão do Comitê Olímpico Internacional de não se interromper no meio aquela Olimpíada. Os jogos, apesar de tudo, deveriam chegar ao seu final.

¹⁵⁴ PEREC, G. Op. Cit. [cap. XXXVII; W.2(M)_1], p. 222.

Posta em cena essas três contingências sociais traumáticas, remeto-me agora ao passo seguinte, quando neste mesmo período na França, alguns meses antes, o psicanalista Jacques Lacan proferia seu Seminário XIX, intitulado “... *Ou pire*”.

É o único seminário realizado por Lacan concomitante a outro, cujo título foi “O saber do psicanalista”. Lacan intercalou um e outro ao longo daquele ano de 1971/72. Tais encontros ocorriam em Paris, embora em locais e para públicos bem diferentes. O seminário sobre o *pior* era dirigido aos psicanalistas e sobre o *saber* dirigido especialmente aos não-analistas. Neste último, inclusive, Lacan dizia que falava ali “para se divertir”¹⁵⁵. Porém, foi na abertura de seu seminário sobre “O saber do psicanalista”, que começara algumas semanas antes, que Lacan fez alusão ao uso do conectivo “OU”, quando ele diz o seguinte: “Este OU é o que chamamos *vel* ou *aut*, em latim”, que significa, segundo ele: “de outro modo”, “do contrário”, “aliás”. Portanto, podemos escrever também: “... do contrário pior”.

Em relação ao livro de Perec, agora, podemos então ler o seu título do seguinte modo: “*W do contrário* a memória da infância”; “*W*, aliás, a memória da infância”; “*W de outro modo* a memória da infância”.

Além disso, ainda nesta mesma época, alguns meses depois, Lacan participou de uma entrevista organizada por Jacques-Alain Miller, publicada sob o título de “Televisão”, e que foi transmitida em duas partes em canal estatal aberto a todos os lares franceses. Lacan praticamente abriu sua fala referindo-se à sua concepção de verdade, isto é, que a verdade não se diz senão pelo meio-dizer, a verdade não é dita por inteiro, mesmo porque faltariam as palavras para dizê-la toda.

Vale aqui lembrar que o saber do psicanalista faz agir, e que a experiência da psicanálise ensina também, enquanto marcada pela não superposição com a verdade, exatamente, que não há a verdade. Daí o pior. Assim, seria importante distinguir o lugar de onde se fala, assim como para quem se fala, afinal, aquele que fala não é coincidente com aquele de quem se fala. Trata-se aí de ressaltar uma insistência (na qual o psicanalista se autoriza e é autorizado) para que o sujeito advenha ao dizer, ou seja, para que o compromisso com a palavra produza um acontecimento.

¹⁵⁵ FINGERMANN, Dominique & DIAS, Mauro Mendes. *Por causa do pior*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

O duplo V embutido no título da letra W aponta-nos para um trajeto que exige um determinado sistema de coordenadas, na medida em que a letra produz todos os efeitos de verdade no ser falante, para situar esta relação entre letra e verdade.

Podemos então acompanhar em “O título da letra – uma leitura de Lacan” um elogiado trabalho e exercício de deciframento realizado pelos filósofos Jean-Luc Nancy e Philippe Lacoue-Labarthe, nesta mesma época, no começo dos anos 70 na Universidade de Ciências Humanas de Estrasburgo na França, uma leitura minuciosa que fizeram sobre um texto de Lacan do final da década de 50, a saber: “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”, onde numa dada altura os autores comentam o seguinte:

“(...) a letra, como também seu fogo, que nos queima, resplandece brutalmente e ‘pega por toda parte’. É bem reconhecido que a Revelação inscreve-se em letras de fogo. Ou, pelo menos, que aquilo que se revela é fogo. (...) como a insuportável irrupção de uma verdade por demais poderosa, por demais pressionada a *querer* dizer-se para *poder* se dizer – o ‘incêndio’ de agora há pouco seria um exemplo disso – seria necessário opor a leitura transbordando minuciosamente o leito do texto (ou do discurso...) que ela tenta ler e recorrerá precisamente, por privilégio, como que a tantos indícios seguros de uma via por onde enveredar, a estes momentos de transbordamento que vem agitar e remover, cá e lá, o curso do texto.

É nesse sentido, conseqüentemente, que estamos, doravante, entregues à estratégia. Isto é, à desconstrução. A isso nos terá constrangido o transbordamento do texto. Tratar-se-á, portanto, exatamente, de *reler*. Se o transbordamento legível na (in) articulação perturba o texto, se comunica ao edifício discursivo um certo abalo, se ele desloca, por pouco que seja, as peças ou as partes, importa, agora, seguir o traçado das trincas e persistir não em reedificar o plano, a disposição fundadora e estrutural, mas em localizar o fio ou a linha de solicitação que a afeta.”¹⁵⁶

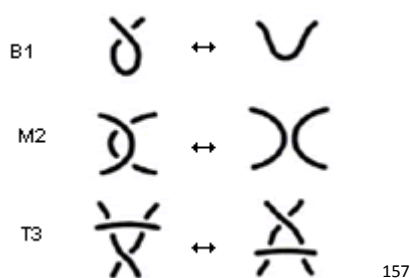
W ou le souvenir d'enfance faz parte de um campo comum que é de ordem psicanalítica e autobiográfica. *W ou le souvenir d'enfance*, inicialmente, parecia ser um romance policial. Tratava-se, aliás, em seu título somente da letra W. Perec o interrompeu repentinamente. Simplesmente não pôde continuá-lo. Pelo menos daquele modo como se encaminhava W.

¹⁵⁶ NANCY, J-L & LACOUÉ-LABARTHE, P. *O título da letra: uma leitura de Lacan*. São Paulo: Escuta, 1991.

Desculpou-se com seu público que já o devorava, mas que só foi entendê-lo cinco anos depois quando o livro foi publicado em 1975 como *W ou le souvenir d'enfance*.

Neste livro, em sua versão final, há dois textos intercalados. Um dos textos pertence ao registro do imaginário, resquício daquele texto iniciado alguns anos antes e de repente interrompido. Ali encontramos um forte caráter ficcional e grandioso. O outro, a memória da infância, é uma autobiografia, um relato bastante fragmentado, marcado por hesitações, esquecimentos, e também com poucas façanhas e lembranças precisas.

Em princípio parece que os dois textos não teriam entre si nada em comum, mas ao longo da leitura, vamos nos dando conta do alto grau de imbricamento que há entre verdade, ficção e autobiografia. A impressão é que os dois textos não poderiam existir se tomados isoladamente, um sem o outro. Rompendo-se um, o outro se desfaria. Como na amarração de um nó borromeano. Ou mais ainda, uma manobra de torção narrativa que só um *oito interior* poderia nos mostrar sua economia libidinal.



Mas há um impasse em vista. É no decorrer de sua incessante e instigante pesquisa dos manuscritos e do processo de criação literário que Philippe Willemart, fundador do Laboratório do Manuscrito Literário da Universidade de São Paulo, acaba por forjar a partir de conceitos como “escritura literária”, os conceitos de “texto móvel” e “grão de gozo”. Tal proposta abandona definitivamente a idéia – contrariamente ao que se pensa – do escritor e de sua biografia representados num todo pela escritura. Embora marcados pelas pulsões, pelos problemas, pela estrutura psíquica, pelas intenções, enfim, pela sua vida pessoal, não é disso que o artista e sua obra procuram dizer. Mas ao contrário, tal processo de escritura pelo qual o escritor “persegue, ou melhor, é perseguido”, pelo que Willemart nomeia de “primeiro texto, primeiro texto lido, primeiro texto escutado, *texto móvel*” é o que peremptoriamente

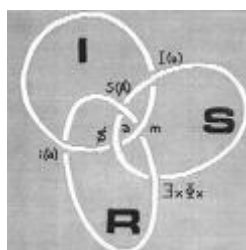
¹⁵⁷ O nó borromeano é elevado por Lacan, peremptoriamente, ao estatuto de uma escrita. É no *Seminário XXIII: O Sinthoma* que o nó, traçado como escrita e como desenho, modifica radicalmente o sentido da escrita, desatrelando-a da fala. Na teoria dos nós, o olho é convidado a uma abstração diferente, uma abstração de três rodelas enlaçadas e inseparáveis de barbante. As legendas das figuras indicam: B1 – um laço num barbante só; M2 – a justaposição de duas rodinhas de barbante; T3 – o ponto de encontro de três rodinhas de barbante.

empurra o autor. Para ele os manuscritos mostram de um modo definitivo o quanto o artista se engaja no processo de criação para se concentrar neste “primeiro texto”.

“O texto móvel que substitui o conceito romântico de “musa” submete o escritor, feminiza-o, dá a ele esse “odor de femina”, inicia sua trajetória bem antes de chegar à página; leva-o aonde não queria, obriga-o a dar mil voltas ou bifurcações e, freqüentemente, conduz a narrativa, sem que ele perceba. Em outras palavras, o “texto móvel” vai forçar o escritor a descobrir aos poucos o caminho da escritura e a administrar o pedaço de Real envolvido no “texto móvel”. O registro do Real, segundo Lacan, compreende a realidade não falada ou não traduzida em símbolos, mas o artista – porque artista – tem a força de apreender um pedaço dele por meio o exercício de sua arte, o *poiein* de Valéry.”¹⁵⁸

Assim, o “texto móvel” não tem forma. O “texto móvel” é ligado antes ao afeto, onde boa parte do trabalho se faz em alguma medida sem nosso conhecimento, e se deixa moldar por um certo “grão de gozo”. O ato manuscrito adviria então deste “texto móvel”, que como já dissemos, sofre mudanças no percurso do tempo, e por isso também, suscita algum outro texto.

O pesquisador do manuscrito, portanto, um crítico genético, vai ter que buscar em seus estudos um conjunto de lógicas que se entrecruzam para se situar nesse *universo da criação literária*. Mas a questão que se impõe – e não só para a crítica genética – mas, sobretudo para a psicanálise, é como escrever neste *trabalho através* [*Durcharbeitung*] a verdade como estrutura de ficção?



Serendipity! É famoso o conto ou a fábula oriental de três irmãos que analisando alguns indícios conseguem descrever minuciosamente um camelo sem nunca o terem visto¹⁵⁹. O italiano Carlo Ginzburg é que nos apresenta esta fábula e nos conta do sucesso da história: Horace Walpole em 1754, por exemplo, cunha o neologismo *serendipity* para designar “as

¹⁵⁸ WILLEMART, Philippe. “Como se constitui a escritura literária?” In ZULAR, R. (Org.) *Criação em Processo – ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 73-93.

¹⁵⁹ *Peregrinação dos três jovens filhos do rei Serendip*. Tradução do persa para o italiano de Cristóforo Armênio, séc. XVI.

descobertas imprevistas, feitas graças ao acaso e à inteligência”. Voltaire alguns anos antes a reelaborou substituindo o animal original por uma cadela e depois um cavalo. As pistas deixadas sobre o terreno servem de pistas para traçar as características dos dois animais que os três irmãos – então acusados de furto – jamais tinham visto e descrito tão bem. E nessas linhas, segundo Ginzburg, estava lá presente “o embrião do romance policial”.

« J’ai vu sur la sable les traces d’un animal, et j’ai jugé aisément que c’étaient celles d’un petit chien. Des sillons légers et longs, imprimés sur des petites éminences de sable entre les traces des pattes, m’ont fait connaître que c’était une chienne dont les mamelles étaient pendantes, et qu’ainsi elle avait fait des petits il y a peu de jours... »¹⁶⁰

Trata-se do “método de Zadig”, personagem de Voltaire, cuja história está narrada no seu terceiro capítulo. O nome de Zadig com isso tornou-se simbólico, pois seu procedimento reunia a história, a arqueologia, a geologia, a astronomia física e a paleontologia: isto é, a capacidade de fazer *profecias retrospectivas*. Uma espécie de adivinhação voltada para o passado: “quando as causas não são reproduzíveis, só nos resta inferi-las a partir dos efeitos”.

* * *
* *

Poderíamos comparar, portanto, os aros olímpicos de W (ou de Péric) com o espírito dos nós borromeanos de Lacan (ou da heráldica do brasão da família dos Borromeus)? *Grosso modo*, para concluir: há duas escritas em jogo. O psicanalista Roberto Harari – num estudo que fez do Seminário XXIII, *Le sinthome*, de Lacan – escreve logo de cara: “O trabalho com a palavra liga a psicanálise à literatura; não podemos deixar de nos situar nas proximidades do campo literário”¹⁶¹. Por outro lado, para o que nos interessa aqui, os cinco anéis olímpicos não estão amarrados da mesma maneira que os três registros (RSI), isto é, não estão entrelaçados com as mesmas propriedades.

Pode ser até que seja dispensável fazer tal aproximação, visto sua diferença fundamental: afinal, uma coisa não é outra. Mas não parece que devamos passar incólumes por esta justaposição. No fundo, é um encontro sem igual entre literatura e psicanálise. E em nosso entender, Péric estava mais avisado desse estranho parentesco, naquela altura dos acontecimentos, do que Lacan. Rompido um elo dos anéis olímpicos, os outros quatro

¹⁶⁰ VOLTAIRE. *Zadig*. Apud GINZBURG, Carlo. “Sinais – raízes do paradigma indiciário”. In: *Mitos, emblemas e sinais: Morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 143-180.

¹⁶¹ HARARI, Roberto. *Como se chama James Joyce?* Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1995.

permanecem amarrados. Bem ao contrário do nó borromeano, que Lacan desenvolve a partir de Georges Guilbaud, seu matemático de referência, que o introduziu no problema, a saber: nos nós amarrados borromeamente, quando um aro se desenlaça, os outros automaticamente também se desamarram. Em outras palavras: “o desatamento de qualquer um deles implica a separação dos restantes”.¹⁶²

É o desenvolvimento por vezes delirante e até inspirado em jogos de palavras que permite uni-los (Perec/Lacan, e, por ventura, separá-los também). É a concepção da linguagem como uma estrutura em movimento que os articula (e claro, também os desarticula). É a redescoberta da lingüística moderna. É com a influência da etnologia e do estruturalismo de Lévi-Strauss e Foucault que se pode aproximá-los (e tomar assim a devida distância). É, afinal, a amizade com Raymond Queneau, a referência a Roland Barthes, o trânsito com as matemáticas – OuLiPo, Bourbaki – e a ambiência intelectual francesa que atravessou todo o século XX que os coloca no mesmo lugar em que a crítica os deixa sem se aproximarem. Enfim, tanto Perec como Lacan, *sabiam* que deliravam. Como tantos outros talvez. Mas Perec mesmo assim, calcado por esta notícia que Lacan levava para seus contemporâneos da invenção de um escrito, isto é, de seu recurso quase ininteligível dos nós borromeanos – mas que também antes passava sobremaneira pela distinção crucial entre a letra e o significante – nesta sua remissão silenciosa, permaneceu-lhe fidedigno ao deixar à espera de algo disso ser lido. É isso, ou do contrário, seria pior, isto é, Perec não caiu na ingenuidade da repetição literal do ensino de Lacan. Aliás, nem Lacan se dizia lacaneano¹⁶³.

Enfim, trata-se de uma barra que os une e os separa ao mesmo tempo – a *barre* como anagrama de *arbre* – que a instância da letra e sua dimensão no inconsciente provocariam, ou seja, uma articulação entre a função do escrito e sua operação, que é propriamente a operação da barra. Não se trata, portanto, de proporcionar uma hierarquia. Trata-se antes de uma problemática maior que nos atravessa enquanto seres falantes e que Perec e Lacan sempre estiveram engajados: a imposição [*contrainte*] do real – uma problemática em que ambos vão tentar capturar, isso do qual se trata no real, cada um à sua maneira, e, contudo, solitariamente.

¹⁶² Op. Cit. p. 32.

¹⁶³ Na sessão de 19 de abril de 1977, intitulada “*Vers un signifiant nouveau*”, Lacan dirige-se aos psicanalistas: “Ser eventualmente inspirado por algo da ordem da poesia para intervir como psicanalista? É, de fato, aquilo para o que vocês devem se voltar [...]. Não é para o lado da lógica articulada – embora eventualmente eu a ela recorra – que se deve sentir o alcance de nosso dizer...” Apud MILNER, Jean-Claude. *A obra clara: Lacan, a ciência, a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996, p. 139.

“*Eu*, não é um ser, é um suposto a quem fala. Quem fala só tem a ver com a solidão, no que diz respeito à relação que só posso definir dizendo, como fiz, que ela não se pode escrever. Essa solidão, ela, de ruptura do saber, não somente ela se pode escrever, mas ela é mesmo o que se escreve por excelência, pois ela é o que, de uma ruptura do ser, deixa traço.”¹⁶⁴

O nó suporta letras, por exemplo, R, S, I. Sua propriedade borromeana mostra o que é o literal. Mas ele próprio, o nó o que é? Há uma incompletude radical nessa escrita. Pois, ali onde está W, a memória da infância deve então advir. O nó de um lado, o poema do outro. Afinal, diz Lacan em RSI: “a Natureza tem horror do nó”¹⁶⁵.

¹⁶⁴ LACAN, Jacques. O Seminário, livro 20. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985, p. 163.

¹⁶⁵ LACAN, Jacques. *Ornicar?*, 3, maio de 1975, p. 101.

III.

A ESTRUTURA, MODO DE FICÇÃO

*Je cherche en même temps
l'éternel et l'éphémère.*

Georges Perec

a. 11, rue Simon-Crubellier – uma imagem

Há diferentes formas que respondem à mesma estrutura. Os nós borromeanos, por exemplo, operam um deslocamento radical do simbólico para o real¹⁶⁶. Por outro lado, a cadeia significante encerra um vazio, um espaço, o comprovante de uma falta que a psicanálise postula como desejo enquanto inominável. O estatuto do objeto *a* para Lacan, por sua vez, começa sendo tomado como imaginário e se desloca na direção do real. A mudança é sempre, inclusive, nesta direção¹⁶⁷.

No entanto, Lacan mostrou que a psicanálise ocupa o lugar de um corte paradoxal sobre a questão da ciência no domínio da transmissão do saber psicanalítico. Se a banda de Moebius, por exemplo, subverte nossa noção de espaço por meio de uma semi-torção do encontro entre duas extremidades, manobra essa que só ocorre em virtude de percorrer sua superfície a fim de encontrar um ponto de virada sobre o qual a topologia e o tempo se conjunam, convém lembrar que se trata de um objeto manipulável que adquire seu estatuto de um representante do irrepresentável.¹⁶⁸

Mas o que deve ser lido ali? Lembrando que aqui estamos sempre em companhia de Péricles e Lacan, imbricados um em outro, nossa função passa a ser aparentemente simplificada, isto é, basta-nos-ia ler o que deve ser lido. E junto com eles, o que deve ser lido passa pelo inconsciente, ou seja, pela insistência numa letra que se instaura no inconsciente, essa letra que cai pela mesma razão de uma censura, de uma impossibilidade, letra que se desprende de uma cadeia significante. Assim posto, como foi visto até aqui, a letra W se separa de uma cadeia, adquire materialidade e identidade consigo mesma. A letra quando cai, portanto, pode desprender-se do sentido, sugada por um *fora-de-sentido*. O que permite, entretanto, seu uso na matemática. Como também pode advir o *exercício intransigente* do poema. Neste ponto, o poema é também sem mediação. Suspensão do sentido. Pois o poema não é comunicação e nada tem a comunicar. Trata-se de um dizer, *ética do bem dizer*, segundo Lacan, visto o poema suspender a língua sobre si mesma. O poema nos aguarda, eis sua “sutil mentira”¹⁶⁹.

¹⁶⁶ MILLER, Jacques-Alain. « Peças avulsas ». In: *Opção Lacaniana*, Revista Brasileira Internacional de Psicanálise, n. 45, maio de 2006.

¹⁶⁷ FINK, Bruce. *O sujeito lacaniano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

¹⁶⁸ GRANON-LAFONT, Jeanne. *La topologie ordinaire de Jacques Lacan*. Paris: Point Hors Ligne, 1988.

¹⁶⁹ BADIOU, Alain. “Linguagem, pensamento, poesia”. In: *Para uma nova teoria do sujeito*. Rio de Janeiro: Relume-Dumaré, 1994, p. 75-86.

Uma vez começado este percurso em companhia de Lacan e Perec – estávamos em maio de 1975 ¹⁷⁰, conforme a última nota do capítulo anterior – é preciso agora seguir em frente por um novo discurso. Fiar-nos-emos a isso sob a égide novamente de nosso personagem Gaspard Winckler e agora, principalmente, de outro romance de Georges Perec lançado três anos depois, em 1978, e condecorado com o mais importante prêmio literário na França: *le Prix Médicis*.

Gaspard Winckler retorna nesta história de outra maneira, o que quer dizer também, se na primeira parte de *W ou le souvenir d'enfance* [W.1_a] ele ali aparecia ocupando um lugar de uma espécie de sujeito dividido, barrado e imerso em dúvidas e questões que lhe são postas por um Outro que o interpela, verificamos que ao ser convocado, ali de onde é chamado como um Gaspard Winckler falso, a resgatar um verdadeiro Gaspard Winckler, uma criança perdida e desgarrada, um garoto que desaparece na ilha de W – é ali na leitura que se supõe ele estar – a segunda parte do livro [W.2_b], como na forma de um avesso, narra a descrição daquele inferno concentracional de um ponto de vista quase etnológico, neutro, detentor de um saber sobre quase tudo o que se passa naquele estranho e inóspito lugar. Pois agora, Gaspard Winckler será agente de outra situação discursiva. Aliás, trata-se de outro contexto, outra narrativa, outra apresentação, provavelmente outro Gaspard Winckler. Um Gaspard Winckler que não é nem *histórico*, nem *universitário*, mas um Gaspard Winckler tomado como *mestre*.

Trata-se do mesmo nome, sem dúvida. Mas não é por enquanto do nome que se trata, e sim do lugar que se ocupa num discurso. Assim já era, inclusive, em *W ou le souvenir d'enfance*. Veremos, portanto, em *La Vie mode d'emploi* – que passaremos a mencionar com as insígnias de [VME] – mais um exemplo literário do que se chama de *hiper-romance* – assim como também são considerados grandes poemas como *Grande Sertão Veredas* de João Guimarães Rosa, *Ulisses* de James Joyce, ou *Em busca do tempo perdido* de Marcel Proust. Perec, por conseguinte, não se encontra em má companhia...

La Vie mode d'emploi (1978) é um romance extremamente longo. Em sua edição francesa de bolso – pela qual nos guiaremos – há cerca de 640 páginas ¹⁷¹. Não se trata como na sua capa já o indica, de um simples romance. Trata-se muito mais de *romances*, isto é – tomado no plural – do que de um *romance* – enquanto gênero literário – no singular. Tal (re) classificação “editorial” também indica que não caberia simplesmente colocá-lo como contos sucessivos e

¹⁷⁰ Lacan nesta altura de seu ensino está terminando seu *Seminário XXIII – O sinthoma* – além de saírem publicadas as aulas de RSI em Ornicar? Cf. nota 137. Por outro lado, Perec terminava sua análise com Pontalis – além de concomitante a isso publicar *W ou a memória da infância*.

¹⁷¹ PEREC, Georges. *La Vie mode d'emploi*. Paris : Hachette, 1978 [2006].

desconectados numa estranha narrativa em prosa. Muito pelo contrário. Sua invenção é de índole mais rara. E o próprio Perec pode nos indicar o seu projeto de romance(s):

« J’imagine un immeuble parisien dont la façade a été enlevée – une sorte d’équivalent du toit soulevé dans « Le Diable boiteux » ou la scène de jeu de go représentée dans le *Gengi monogatori emaki* – de telle sorte que, du rez-de-chaussé aux mansardes, toutes les pièces qui se trouvent en façade soient instantanément et simultanément visibles.

Le roman – dont le titre est *La vie, mode d’emploi* – se borne (si j’ose employer ce verbe pour un projet dont le développement final aura quelque chose comme quatre cents pages) à décrire les pièces ainsi dévoillées et les activités qui s’y déroulent, le tout selon des processus formels dans le détail desquels il ne me semble pas nécessaire d’entrer ici, mais dont les seuls énoncés me semblent avoir quelque chose d’alléchant : polygraphie du cavalier ¹⁷² (adaptée, qui plus est, à un échiquier de 10 X 10), pseudo-queenine d’ordre 10, bi-carré latin orthogonal d’ordre 10 (celui dont Euler conjectura le non-existence, mais qui fut démontré en 1960 par Bose, Parker et Shrikhande).

Les sources de ce projet sont multiples. L’une d’entre elles est un dessin de Saül Steinberg, paru dans *The Art of Living* (Londres, Hamish Hamilton, 1952) qui représente un meublé (on sait que c’est un meublé parce qu’à côté de la porte d’entrée il y a un écriteau portant l’inscription *No Vacancy*) dont une partie de la façade a été enlevée, laissant voir l’intérieur de quelque vingt-trois pièces (je dis quelque, parce qu’il y a aussi quelques échappées sur les pièces de derrière) : le seul inventaire – et encore il ne saurait être exhaustif – des éléments de mobilier et des actions représentées a quelque chose de proprement vertigineux. » ¹⁷³

Diante de um projeto tão ambicioso como esse, talvez, em princípio, um célebre personagem como *Bartleby*, aquele escriturário, escrivão, de outra novela do norte-americano Herman Melville, a quem Perec de algum modo sempre alude, se tal personagem voltasse à cena, é bem provável que dissesse novamente seu não menos famoso epíteto: *I would prefer not to*; é claro! Mas mesmo assim Perec não desiste e o incorpora de uma maneira genial em seu livro. Seu projeto de fundo, afinal, na verdade, é mais ambicioso ainda. O que estaria por trás desta suposta fachada é reescrever a história da literatura ocidental. E daí, seiscentos e quarenta

¹⁷² Daremos a esse respeito maiores esclarecimentos mais a frente.

¹⁷³ PEREC, Georges. « L’immeuble ». In : *Espèces d’espaces*. Paris : Galilée, 1974, p. 57-8.

páginas passam a ser apenas uma leve pincelada de guache nesta aquarela universal da escritura moderna.

O inconsciente é essa celebração de uma cadeia significativa da qual uma *letra* tombou. Mas como então constituir o percurso desta queda? Seria possível ler alguma coisa aí? Afinal, tomado desde o início, este trabalho aponta que há uma letra no ar, que está a voar por aí. Letra que restitui a memória de uma cadeia significativa da qual ela é oriunda, e, portanto, descendente, e, ao mesmo tempo, matriz extensível, no seu movimento inverso, na invenção de um escrito, ou melhor, na possibilidade da *ficção de uma escrita*.

Perec sabia como ninguém picotar as palavras à espera da linguagem no sentido poético que mencionamos há pouco. Paralisado, foi anotando tudo o que via a fim de registrar esse enigma que lhe devorava. Mas que de repente lhe pôs em movimento. Um saber-fazer com a palavra desta maquinaria inconsciente onde se faz a todo instante substituições, jogos, combinações, cópulas. Mas para quem trabalha essa maquinaria?

Gaspard Winckler em [VME] é um artesão. Um fazedor de *puzzles*. Portanto, um inventor de enigmas. Foi isso que montara em boa parte de sua vida. Em [W] a letra W caiu, despencou no inconsciente e que de fato remete sobremaneira à morte e castração de sua mãe. Em [VME] será um pouco diferente. A letra W assumirá outro aspecto, manobra de uma transferência outra; já atravessada pela psicanálise. Lembremos que em *W ou le souvenir d'enfance* Georges Perec estava, enquanto escrevia, em análise com Jean-Bertrand Lefèvre Pontalis. Ao passo que em *La Vie mode d'emploi*, apesar de ser maquinado ao longo deste processo – na verdade desde os anos 1960 – Perec finalizará este projeto quase dez anos depois, quando o publica em 1978. Porém, há algo desta experiência psicanalítica que resta, isto é, exatamente quando se passa toda a narrativa da trama, a saber: no dia 23 de junho de 1975 (por volta das oito horas da noite). Momento crucial da queda de uma letra. E não poderia ser outra senão W. Como veremos a seguir.

b. 23 de junho de 1975 – um instante

É numa segunda-feira, faltando pouco para as oito horas da noite, precisamente no edifício número 11, *rue Simon-Crubellier*, em Paris, que se tentou concentrar toda a história da literatura numa única letra (que tem a forma de um duplo V) num espaço negro vazio (formando a silhueta de um X). Desse jeito, fica-nos evidente, elas não se encaixam de modo algum no mais suntuoso quebra-cabeça jamais antes montado. E todo o livro se passa naquele instante de júbilo de uma vingança engenhosamente tramada há vários anos.

Foi nesse dia (D), nessa hora (H), num determinado lugar (I), que Georges Perec fez cruzar centenas de histórias, de romances que se entrelaçam todos num único local, num peculiar edifício imaginário, que sustenta toda a complexidade da rede combinatória de [VME]. Pois é numa sucessão de nomes habitados pela memória de outros nomes, que os antecederam no tempo, que esse livro conta também a história da literatura vista como uma estranha e obsessiva corrente de ar. Disposta numa engrenagem meticulosa, base de um magistral arranjo arquitetônico e estilístico, que a partir de uma lógica muito própria e precisa, forma um enorme e emaranhado circuito fechado – embora *não-todo* – “há uma pequena saída para o inacabado”, histórias de soletrações de um enigma. Aliás, um *puzzle* é também uma arte sutil do corte das peças que numa *conjunção* formam um quebra-cabeça. *Impasse*, já que em nosso caso, falta-nos uma. Ou melhor, que tanto na linguagem como em [VME], no lugar de uma peça esperada encontramos alguma outra coisa no lugar.

“(…) considerada isoladamente, a peça de um *puzzle* não quer dizer nada; não passa de uma pergunta impossível, desafio opaco; mas basta que se consiga conectar uma delas às suas vizinhas, ao cabo de alguns minutos de tentativas e fracassos, ou numa fração de segundos prodigiosamente inspirada, para que a peça desapareça, deixe de existir enquanto tal; a imensa dificuldade que precedeu essa aproximação, e que a palavra *puzzle* – enigma – designa tão bem em inglês (...): as duas peças miraculosamente reunidas formam uma única, por sua vez fonte de erro, de hesitação, de desânimo e de expectativa.”¹⁷⁴

Não se trata de pinçar aqui qualquer história nesse imenso quebra-cabeça literário e psicanalítico. Colheram-se dali basicamente duas histórias que se cruzam e são centrais na trama que notamos se constituir. Mas só tomamos o seu sentido nesse lugar central (pois não se trata de um único centro) no “só-depois” [*après-coup*] dos efeitos lidos na estrutura de uma ficção.

La vie mode d'emploi se constitui basicamente por capítulos que levam cada um o nome de um dos personagens-moradores do prédio da rua Simon-Crubellier. Tais personagens-capítulos se cruzam ao longo da trama e estão divididos em seis partes dissimétricas. O livro está dividido, portanto, em 6 partes e 99 capítulos, além de um preâmbulo no início e um epílogo no final, assim dispostos: Parte 1 [cap. I-XXII; total: 22 caps.]; Parte 2 [cap. XXIII-XLV; total: 23 caps.]; Parte 3 [cap. XLVI-LXIV; total: 19 caps.]; Parte 4 [cap. LXV-LXXXIII; total: 19 caps.]; Parte 5 [cap. LXXXIV-XCII; total: 9 caps.]; Parte 6 [cap. XCIII-XCIX; total: 7 caps.].

¹⁷⁴ PEREC, Georges. *A vida modo de usar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 204.

Trata-se, por agora, de destacarmos apenas dois deles. A “história do fabricante de puzzles” e a “história do homem que pintava aquarelas para transformá-las em puzzles”. O nome do primeiro personagem é *Winckler* [caps. VIII (8), XLIV (44) e LIII (53)], um notável artesão, de inegável destreza com as mãos e que fabricava pequenos brinquedos de madeira. Em 1955 – lembremos que o romance inteiro se passa em alguns segundos perto das 20h da noite do dia 23 de junho de 1975 – Winckler havia acabado, conforme previsto, o último dos puzzles que *Bartlebooth* [caps. XXVI (26), LXX (70), LXXX (80), LXXXVII (87) e XCIX (99)] o personagem da segunda história destacada, lhe encomendara em 1935, 20 anos antes.

A verdade é que havia um “Phileas Fogg” em *Bartlebooth*. Phileas Fogg era um milionário inglês, um tanto quanto solitário e sereno, que morava em Londres e tinha uma rotina inalterável: acordava pela manhã, fazia a barba, tomava café e partia para o clube onde se encontrava todos os dias com seus aristocratas colegas. Trata-se, a saber, do herói do romance *A volta ao mundo em oitenta dias* do escritor Jules Verne, que constrói um personagem que de uma hora pra outra, atendendo ao pedido de uma *aposta* inusitada e sem cabimento com os colegas, sai para dar a volta ao mundo em 80 dias. E ele consegue, mesmo sendo em meados do século XIX. No entanto, é preciso fazer ainda uma outra referência cruzada com a literatura anglo-saxã deste período, afinal o nome Percival Bartlebooth também estaria fazendo alusão ao escriturário *Bartleby*, como já nos referimos, da novela homônima de Herman Melville. E que simplesmente de um dia para outro, no escritório em que trabalhava em *Wall Street* passa a se recusar a cumprir suas tarefas e prefere dizer não para tudo. Como já vimos, tratam-se de dois escritores de quem Percival admirava e sem dúvida por ali está se referindo, fundindo-os neste enigmático personagem de nome Percival ¹⁷⁵.

O projeto de Percival Bartlebooth, também um milionário excêntrico, consistia em viajar e pintar aquarelas pelo mundo afora. Primeiramente ele se propôs a aprender a técnica da aquarela, mesmo nada sabendo desta arte sutil da pintura, nunca antes sequer empunhara um pincel, mas praticou insistentemente todos os dias de 1925 a 1935 tomando aulas do pintor *Serge Valène*, outro morador [capítulo LI e epílogo] daquele prédio na rua Simon Crubellier.

Dez anos passados, cumprida sua formação de pintor de aquarelas, em 1935, Bartlebooth partiu para sua volta ao mundo em 20 anos. Dedicava duas semanas em cada cidade portuária escolhida previamente. Incluía assim as viagens de deslocamento de uma cidade para outra ao redor do mundo em seus cálculos. Tal projeto era organizado por seu ajudante, à la *Sancho*

¹⁷⁵ Será que haveria ainda aí alguma alusão ao *Parsifal* – um “inocente casto” que faria parte da lenda do Santo Graal – da ópera de Richard Wagner (1882)?

Pança, o fiel mordomo Smautf. Ambos viajam sem parar entre 1935 e 1955 em busca de 500 marinas ao redor do mundo, o que em geral lhe permitia ficar cinco a seis dias em cada lugar. Nos primeiros dias, passeava a beira-mar, olhava os barcos, conversava com os pescadores, desde que estes falassem uma das cinco línguas que dominava – inglês, francês, espanhol, árabe e português. No terceiro dia, procurava o lugar onde iria pintar e desenhava alguns esboços, e os destruía em seguida. No penúltimo dia, pintava a aquarela da marina, geralmente pelo fim da manhã, a menos que estivesse à procura ou à espera de algum efeito especial, um nascer ou pôr-do-sol, a ameaça de uma tempestade, uma grande ventania, uma garoa, a tábua das marés, pássaros voando, barcos e navios passando, enfim, uma cena peculiar do lugar em que estava etc. Pintava muitíssimo rápido e jamais refazia seu trabalho. Mal a aquarela ficava seca, retirava a folha de papel *Whatman* do bloco e a entregava a Smautf que em seguida a enviava por correio numa caixa para Gaspard Winckler em Paris.

Foi entre 1935 e 1955, que Gaspard Winckler construiu cerca de 500 *quebra-cabeças* de 750 peças cada com as aquarelas enviadas por Smautf, para que Bartlebooth os montasse quando chegasse de viagem nos próximos 20 anos, isto é, segundo seus planos, entre 1955 e 1975.

Bartlebooth foi um dos primeiros moradores daquele prédio e contratou Winckler para o maior projeto megalomaniaco jamais antes tentado. Afinal, ao terminar de reconstituir cada aquarela fragmentada e que fora pintada vinte anos antes, Bartlebooth ainda iria colocar o trabalho numa solução química que faria desaparecer cada quadro. Voltando ao estado original da folha de papel em branco *Whatman*. O projeto iria se destruir a si próprio assim que se concretizasse. Portanto, do nada ele retornaria para o nada, dando uma volta ao mundo de quase 50 anos para isso.

Um pouco mais tarde, depois de 1955, Winckler, dispensado da tarefa rotineira que lhe ocupou os últimos vinte anos, passou a se dedicar a fabricar anéis, chamados de “anéis do diabo”, círculos de ouro ou prata encadeados uns aos outros, cuja imbricação complexa redundava numa estrutura fechada, compacta e de regularidade perfeita. Depois de trançados havia um minúsculo espaço circular, onde se encaixava uma pequena pedra preciosa. Algum tempo depois da experiência com os anéis, encontrou num Mercado de Pulgas alguns espelhos convexos e se pôs a fabricar com eles os chamados “espelhos de bruxa”, inserindo-lhes relevos de madeira incansavelmente trabalhados.

Winckler morreu em 1973. Mesmo assim sua presença ainda foi constante na vida do milionário Bartlebooth, que desde 1955 montava incansavelmente, como já foi visto, os *puzzles* que Winckler lhe preparara. Pelo menos até o fatídico dia 23 de junho de 1975, pois

por volta das oito horas da noite, sentado diante do 439.º *puzzle*, Bartlebooth acabara de morrer. Ele segurava, ironicamente, uma *peça avulsa* entre os dedos. Essa peça tinha a forma de um “W”, e no espaço vazio negro, na única *peça avulsa* que faltava daquele mítico quebra-cabeça, um enigma se formara para o leitor: pois ali se encontrará a silhueta quase perfeita de um “X”. O “quiasma” da questão posta por um impassível “*happy end*”.

« C’est le vingt-trois juin mille neuf cent soixante-quinze et il va être huit heures du soir. Assis devant son puzzle, Bartlebooth vient de mourir. Sur le drap de la table, quelque part dans le ciel crépusculaire du quatre cent trente-neuvième puzzle, le trou noir de la seule pièce non encore posée dessine la silhouette presque parfaite d’un X. Mais la pièce que le mort tient entre ses doigts a la forme, depuis longtemps prévisible dans son ironie même, d’un W. »¹⁷⁶

c. Truanices lacanianas e chalaças perequianas

A força da escritura de outros autores sobre as obras de Georges Perec e Jacques Lacan podem ser comparadas ao ravinamento de outras letras sobre um determinado terreno arenoso. Todavia, os sulcos de diferentes camadas dos textos permitem-nos, ao sedimentar e esculpir seus solos, testemunhar a passagem de diversas matérias que os produzem. O filósofo Alain Badiou, por exemplo, chega a destacar em Lacan a presença de sete grandes filósofos:

« Lacan a certes traversé, lu, commenté, détourné de grands philosophes. A vrai dire principalement sept : Platon, Aristote, Descartes, Kant, Hegel, Kierkegaard et Heidegger. Mais Lacan a finalement placé son entreprise sous le drapeau explicite de l’*antiphilosophie*. »¹⁷⁷

Portanto, não é possível – e nem é a intenção deste trabalho – acompanhar de modo competente qualquer tentativa em dar conta de tamanho programa de leituras e um espectro de reflexões filosóficas como nos textos de Lacan. Por seu turno, Perec que era apaixonado por organizar listas termina [VME] com o seguinte *Post-scriptum*; nota-se: colocado entre parênteses e organizado em ordem alfabética.

« (Ce livre comprend des citations, parfois légèrement modifiés de : Renè Belletto, Hans Belmer, Jorge Luis Borges, Michel Butor, Italo Calvino, Agatha Christie, Gustave Flaubert, Sigmund Freud, Alfred Jarry, James Joyce, Franz Kafka, Michel

¹⁷⁶ . PEREC, Georges. « Chapitre XCIX, Bartlebooth, 5 » [VI, 99, Bartlebooth, 5] in *La Vie mode d’emploi* [VME]. Paris : Hachette, 1978 [2006], p. 578. FIN DE LA SIXIÈME ET DERNIÈRE PARTIE.

¹⁷⁷ BADIOU, Alain. «Le mathème est-il une idée ?» In : *Lacan avec les philosophes*, Albin Michel, 1991, p. 135.

Leiris, Malcolm Lowry, Thomas Mann, Gabriel Garcia Marquez, Harry Mathews, Herman Melville, Vladimir Nabokov, Georges Perec, Roger Price, Marcel Proust, Raymond Queneau, François Rabelais, Jacques Roubaud, Raymond Roussel, Stendhal, Laurence Sterne, Théodore Sturgeon, Jules Verne, Única Zürn.)»¹⁷⁸

Onde assim também se amplia nossa impossibilidade – diante de tamanho repertório – de pretender dar conta, numa primeira instância, de tão vasta série de autores e referências. Este trabalho procura, então, tentar reconhecer e destacar alguma confluência entre Lacan e Perec – e o que teria (se é que tem) da obra de um na obra do outro. E isso não parece ainda razoavelmente explicitado pela crítica. Mas por que o estaria em se tratando de atividades tão díspares?

Pois a leitura deste modo de raciocinar suas obras se dará naquilo que se encontra nas entrelinhas de seus textos, numa espécie de *regularidade discursiva*. Jean-Marc Quaranta nos aponta, aliás, retomando *L'arqueologie du savoir* de Michel Foucault, o seguinte a este respeito:

«Les liens avérés entre la pensée de Proust et d'autres systèmes sont donc à analyser comme des *régularités discursives* témoignant d'une même manière de penser le monde et le savoir à une époque donnée. Dès lors, les systèmes philosophiques cessent d'être des modèles – au sens pictural – dont le roman tenterait l'imparfaite copie. Ils deviennent des réservoirs de problématiques, des lieux où les conditions du rapport au monde et au savoir sont plus directement lisibles que dans le roman. Ainsi, les références aux philosophes romantiques allemands et à leurs successeurs sont pour nous le moyen de mettre au jour des questions auxquelles Proust a été confronté dans sa quête d'une esthétique.»¹⁷⁹

Não bastaria a nós somente trocar o nome de Proust pelo de Perec ou de Lacan e a partir daí tentar dar conta de nosso problema. O que passa é que a cada época – parece-nos, e disso se extrai uma questão – a maneira pela qual os pensadores refletem e trabalham suas obras são comandadas por uma estrutura teórica e crítica em jogo. E segundo Foucault – numa entrevista concedida à *Quinzaine Littéraire*, logo após a publicação de *Les mots et les choses* (1966) – ele nos esclarece conseqüentemente que “pensa-se no interior de um pensamento anônimo e co-ator, que é de uma época e de uma linguagem”.

¹⁷⁸ PEREC, Georges. *La vie mode d'emploi*. Paris : Hachette, 1978 [2006], p. 636.

¹⁷⁹ QUARANTA, Jean-Marc. *Les expériences privilégiées dans A la Recherche du Temps perdu et ses avants-textes : éléments de la genèse d'une esthétique*. Université de Marne-la Vallée. Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines, 2001, p. 16, Thèse Inédite. (Grifo nosso).



W. E. Hill, caricaturista inglês, 1915¹⁸⁰

Tanto Lacan como Perce, por exemplo, fazem referências explícitas às leis da *Gestalt* e formulariam ambos, particulares *Teorias do Duplo*. Cada um em seu campo refere-se à *Gestalt*, em princípio, como algo despedaçado, fragmentado, desordenado que num júbilo se ordena e se unifica.

Nota-se isso em Lacan, por exemplo, quando em 1936, fala da “*imagem (imago) do corpo despedaçado*” na *formação do eu* na criança, quando diz que tais imagens aparecem nos sonhos, nas fantasias, podendo mostrar o corpo da mãe como tendo uma estrutura de mosaico. Perce, por outro lado, falará da forma da vida (e seu modo de uso) como um grande *puzzle*¹⁸¹. Ou mais freqüentemente, na formação da imagem do corpo próprio, para Lacan, a aparência seria a de um *quebra cabeças*, com partes separadas do corpo, de um homem ou de um animal arrumado desordenadamente.

“Nós observamos que a imagem no espelho está invertida e podemos ver nisto, no mínimo, uma representação metafórica da inversão estrutural que demonstramos no Ego como sendo a realidade psíquica do indivíduo. Mas, metáforas à parte, as verdadeiras inversões especulares foram, muitas vezes, postas em evidência no Fantasma do Duplo. (...) Além disso, encontramos sempre a mesma espécie de inversão, se prestarmos atenção, nestas imagens oníricas que representam o Ego do paciente em seu papel característico: dominado pelo conflito narcisista. A tal ponto que podemos considerar a inversão especular como uma necessidade para tal interpretação.”¹⁸²

¹⁸⁰ Essa caricatura representa ao mesmo tempo uma jovem e uma velha. “(...) com a orelha, a face, o colar da jovem formando respectivamente o olho, o nariz e a boca da velha; com a velha estando de perfil em grande plano e com a jovem a ¾ as costas, enquadrada a meio ombro.” [IV, 70, Bartlebooth, 2]

¹⁸¹ Perce num *avant propos* para seu livro *Espéces d'espaces* (1974) escreve lá o seguinte: « Bref, les espaces se sont multipliés, morcelés et diversifiés. Il y en a aujourd'hui de toutes tailles et de toutes sortes, pour tous les usages et pour toutes les fonctions. Vivre, c'est passer d'un espace à un autre, en essayant le plus possible de ne pas se cogner ».

¹⁸² LACAN, Jacques. “Algumas reflexões sobre o ego”. In: *Opção Lacaniana*, Revista Brasileira Internacional de Psicanálise, n. 24.

Desse modo, portanto, Lacan estabelece uma conexão entre uma imagem (especular) e a formação do eu. Neste texto encontra-se um desenvolvimento de sua teoria do “estádio do espelho”.

“Não podemos deixar de apreciar o valor afetivo com que a *Gestalt* da visão de toda imagem do corpo pode assumir ao considerarmos o fato que ela se destaca sobre um fundo de desordem e não coordenação orgânica, no qual podemos procurar todas as indicações das origens da imagem do corpo despedaçado (*corps morcelé*).”¹⁸³

Existem também outros meios para o psicanalista estabelecer uma referência de seus postulados sobre o sofrimento psíquico, e Lacan foi recorrer exaustivamente às estruturas topológicas. No entanto, como o escritor contemporâneo situa-se diante às necessidades inerentes ao advento do discurso analítico, que ultrapassa em muito a palavra, isto é, um *discurso sem palavras*?

Estamos assim também diante de problemas em estética. Há estéticas parciais que dão conta de uma obra já feita, onde os processos já operaram. Porém em literatura há dimensões que se interpenetram na criação artística. Assim, como saber olhar este conjunto de estéticas parciais?

De início, podemos situar-nos então num campo já estruturado de um saber. Contudo, algo de novo se irrompe quando uma obra de arte, um romance no caso, assume contornos ricos de pontos de vistas e de formas.

Quando lemos um romance, ou acompanhamos uma narrativa, nós conhecemos algo. Conhece-se a realidade e apercebe-se da forma, portanto, trata-se de uma relação com a realidade, isto é, uma forma de conhecimento. Estamos assim, segundo Luigi Pareyson¹⁸⁴, diante da arte como um (1) *conhecer* nesta forma de aproximação e imitação com a realidade, o imaginário e o real percebidos.

Há também uma passagem ao se criar outra realidade dentro da realidade estabelecida, e a partir daí, é inevitável, transmite-se alguma emoção do criador para o receptor e, o potencial leitor, de um romance, por exemplo. Neste sentido um livro nos suscitaria paixões. Aquilo de que se sofre, ou aquilo que nos afeta é passado como expressão, isto é, na relação do

¹⁸³ LACAN, J. “Algumas reflexões sobre o ego”. In: *Opção Lacaniana*, Revista Brasileira Internacional de Psicanálise, n. 24.

¹⁸⁴ PAREYSON, Luigi. “Definição da arte”. In: *Os problemas em estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

autor/leitor com a obra que se produziu e temos em nossas mãos. A arte, sem dúvida, é um (2) *exprimir*.

Finalmente, um romance dispõe de procedimentos. Trata-se de formas muito nítidas para se comunicar algo. Como num artesanato, o artista mexe com a matéria num vasto campo de técnicas. Busca-se manipular bem a forma e o conteúdo. Dessa maneira, procura-se manufaturar bem o objeto para melhor exprimir o que se deseja e, assim, como já adiantamos acima, fazer para melhor conhecer. O romance como criação artística é, portanto, também um fazer, um (3) *saber-fazer*. Assim compreendido, um romance é um formar e deformar que o escritor, mexendo com suas mãos em algumas matérias, nesse caso, letras e palavras, como num quebra cabeças, constrói e/ou desconstrói um enigma.

Tudo isso ao mesmo tempo, sem que nenhum desses fatores se tome isolado (1. *conhecer*, 2. *exprimir* e 3. *saber-fazer*) constitui a problemática de parte do objeto em questão: a articulação do desejo à língua.

d. OuliPo¹⁸⁵ ou a Literatura Potencial

É na mão dos surrealistas que a psicanálise assumirá na França suas feições subversivas. Em figuras entre outros como Salvador Dali, Luis Buñuel, André Breton, Louis Aragon, estes dois últimos, médicos de formação, e que abandonaram suas carreiras para se dedicarem ao fazer literário, a psicanálise, vista nessa perspectiva surrealista, também inaugurava uma nova via de relação entre razão e loucura, entre o normal e o patológico; dissolvendo qualquer certeza de transparência imediata de si a si.

Breton chega a escrever nos *Manifestos do Surrealismo* que acreditava na “resolução futura desses dois estados, aparentemente, tão contraditórios, que são o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de *surrealidade*”. Freud teve assim uma trajetória peculiar na França a partir dali, em grande parte marcada pela leitura dos surrealistas do alcance de seu texto.

Antes, porém, em 1916, André Breton havia conhecido Jacques Vaché, um surrealista antes mesmo de o termo “surrealismo” ser criado. Porém, uma fatal overdose de ópio acabou

¹⁸⁵ OuliPo é o acrônimo para *Ouvroir de Littérature Potentielle*. Por literatura potencial entenda-se o conjunto de procedimentos de que se servem os matemáticos e escritores do grupo (...) para produzir textos: poesia, prosa, drama, [etc]. Guiados [pela *contrainte*] por um protocolo, uma equação, uma forma qualquer que definamos como regra (pode-se até violá-la) nós podemos também nos exercitar nessa potencialidade que é a da literatura por fazer.

precocemente com a vida de Vaché aos 23 anos, em 1919 na cidade de Nantes. Vaché deixou como legado literário, praticamente, somente sua correspondência com Breton, “Cartas de Guerra” publicadas em *Littérature*, as quais deram a esse último, por exemplo, sua noção corrosiva e subversiva do “*Umour*” (humor, grafado por ele sem o H).

André Breton é sem dúvida uma tônica dominante do grupo. O casamento de Janine Kahn, irmã de Simone Breton, sua esposa, promoveu, por exemplo, a aproximação de Raymond Queneau, que se achega ao grupo em 1924, participando então de todas as suas atividades. Entretanto, em 1929, Queneau rompe com Breton e se afasta definitivamente do surrealismo. A partir dos anos 30 passou a freqüentar na *École Pratique des Hautes Études (5ème Section)* as aulas sobre a *Fenomenologia do Espírito* de Hegel ministradas – de janeiro de 1933 a maio de 1939 – por Alexandre Kojève. Cada ano letivo deste memorável curso foi publicado num *Annuaire* sob os auspícios de Queneau, que resultou no livro “Introdução à leitura de Hegel”. Nesta altura, Queneau efetua uma pesquisa sobre os “*fous littéraires*” e seus interesses pela matemática se intensificam. Em 1948 ingressa na *Société mathématique de France* e seus primeiros livros começam explorando uma construção romanesca complexa, que em princípio tem um tom pessimista e que num desenrolar passam a adquirir o humor que lhe é característico. No início dos anos 1960¹⁸⁶, Queneau e François Le Lionnais, outro poeta e matemático, fundaram em Paris o OuLiPo (*Ouvroir de Littérature Potentielle*) – uma espécie de ‘*olaria de literatura potencial*’, um atelier literário com uma proposta “anti-surrealista” por excelência.

Raymond Queneau (1903-1976) foi inclusive um dos primeiros escritores contemporâneos a aliar estritamente matemática e criação literária, recontando desde lá uma mesma história. No entanto, em seus diários ele evoca o ano de 1932 como decisivo: “*Début psychanalyse et début littérature*”, estabelecendo assim um laço entre elas. Tendo sido próximo dos surrealistas, foi natural que Queneau se interessasse por Freud conhecendo bem sua obra. Desde o começo

¹⁸⁶ O OuLiPo foi fundado em 24 de novembro de 1960 por Raymond Queneau, François Le Lionnais e uma série de amigos escritores, matemáticos e pintores em comum: Albert-Marie Schmidt, Jean Queval, Jean Lescure, Jacques Duchateau, Claude Berge e Jacques Bens, conforme a ata datilografada por este último. A reunião de fundação foi no restaurante “*Le Vrai Gascon*”, rue du Bac, nº 82, em Paris. O objetivo era inventar novas formas poéticas ou romanescas, resultante de uma espécie de transferência de tecnologias entre matemáticos e escritores. De início foi denominado como *Séminaire de Littérature Expérimentale* (SeLitEx) se incluindo depois num departamento do *Collège de Pataphysique*. A presença desde a segunda reunião de Noël Arnaud, responsável de ‘*Pataphysique générale et de Clinique de Rhétoriconose*’ induziu a integração do OuLiPo (*Ouvroir de Littérature Potentielle*) – em lugar da denominação SLE, que foi contestada – no interior da sub-comissão de *Epiphanies et Ithyphanies*, ela mesma incluída nos *Imprévisibles* do qual um dos presidentes era o *Transcendant Satrape*... Raymond Queneau.

dos anos 1920 anotava seus sonhos, que o ajudou a constituir o que chamou de “*cahiers de pré-analyse ou auto-analyse*” para tentar se desembaraçar de “*symptômes particulièrement gênants*”. Em 1932, finalmente, inicia sua análise por indicação de Adrien Borel – que tinha sido psicanalista de Georges Bataille – com Fanny Lowtsky, irmã do filósofo Léon Chestov. Isso dura de um modo intermitente até 1939 e em 1940 retoma o contato com o doutor Borel e durante dois anos faz sessões de psicoterapia com ele: “*mais sans reprendre de position analytique*”. Sobre sua primeira análise, além da psicanalista falar mal o francês, o que lhe dificultou um pouco as coisas, Queneau, em 1937, reconta ao seu modo tal experiência e escreve, com ela ainda em curso, um romance autobiográfico: *Chêne et chien* – numa referência etimológica ao seu nome – e o escreve na maior parte em versos alexandrinos octossílabos.

« Je me couchai sur un divan
Et me mis à raconter ma vie
Ce que je croyais être ma vie.
Ma vie, qu'est-ce que j'en connaissais ? »¹⁸⁷

Vale também lembrar que o OuLiPo seguiu ao seu modo o legado do Colégio de Patafísica (fundado em 1948) inspirado na paródia inventada pelo dramaturgo Alfred Jarry sobre as ciências de soluções imaginárias – e as leis que regulam as exceções – para problemas que não existem. No universo de Jarry tudo seria anormalidade, onde a regra é exceção da exceção. A regra seria então o extraordinário, o que explicaria e justificaria a existência da anormalidade. Marcel Bénabou & Jacques Roubaud, eminentes membros e que levaram Perec para o grupo, definem o OuLiPo¹⁸⁸ da seguinte e divertida forma:

« Qu'est-ce que l'Oulipo ?
OULIPO ? Qu'est ceci ? Qu'est cela ? Qu'est-ce que OU ? Qu'est-ce que LI ? Qu'est-ce que PO ? OU c'est OUVROIR, un atelier. Pour fabriquer quoi ? De la LI. LI c'est la littérature, ce qu'on lit et ce qu'on rature. Quelle sorte de LI ? La LIPO. PO signifie potentiel. De la littérature en quantité illimitée, potentiellement productible jusqu'à la fin des temps, en quantités énormes, infinies pour toutes fins pratiques. QUI ? Autrement dit qui est responsable de cette entreprise insensée ? Raymond Queneau, dit RQ, un des pères fondateurs, et François Le Lionnais, dit FLL, co-père et compère fondateur, et premier président du groupe, son Fraisident-Pondateur.

¹⁸⁷ QUENEAU, Raymond. *Chêne et chien* (1937). Apud LEPAPE, Pierre. « Exercices de turlupination » in Dossier Les Écrivains et la Psychanalyse, *Le Magazine Littéraire*, n. 473, mars 2008.

¹⁸⁸ Cf. no sítio eletrônico do grupo (<http://www.ouliipo.net>).

Que font les OULIPIENS, les membres de l'OULIPO (Calvino, Perec, Marcel Duchamp, et autres, mathématiciens et littérateurs, littérateurs-mathématiciens, et mathématiciens-littérateurs) ? Ils travaillent. Certes, mais à QUOI ? A faire avancer la LIPO. Certes, mais COMMENT ? En inventant des contraintes. Des contraintes nouvelles et anciennes, difficiles et moins diifficiles et trop diifficiiles. La Littérature Oulipienne est une LITTERATURE SOUS CONTRAINTES. Et un AUTEUR oulipien, c'est quoi ? C'est "un rat qui construit lui-même le labyrinthe dont il se propose de sortir". Un labyrinthe de quoi ? De mots, de sons, de phrases, de paragraphes, de chapitres, de livres, de bibliothèques, de prose, de poésie, et tout ça... Comment en savoir plus ? En lisant. En lisant quoi ? D'abord quelques ouvrages de base, comme ceux-ci, qui donnent une vue d'ensemble de la production oulipienne, théorique et pratique jusqu'en 1981 : OULIPO, La Littérature Potentielle »¹⁸⁹

No entanto, foi outra leitura que marcou de vez a entrada de Freud na França. Trata-se do que Lacan pregou ao tabular seu 'retorno a Freud'. "O estilo é o próprio homem", pois é desse modo que Lacan abre a coletânea de seus *Escritos*, publicado em outubro de 1966. Lá ele diz: "O estilo é o homem; vamos aderir a essa fórmula, somente ao estendê-la: o homem a quem nos endereçamos?"

Eis exatamente no que Lacan é questionado por um suposto "novo leitor" da experiência psicanalítica. Nesta altura dos acontecimentos estamos situados em meados da década de 1960 e o jovem escritor Georges Perec acabava de publicar seu primeiro livro na cena literária francesa – ainda um ano antes de Lacan, quando este publicou seus *Escritos* em 1966.

Um livro novo em questão, um romance, no sentido mais tradicional do termo – *Les choses, une aventure dans les années 60* - teve inicialmente o aval do semiólogo Roland Barthes e foi logo agraciado com o *Prix Renaudot*, um importante prêmio na França para escritores estreantes. Poder-se-ia dizer que em *Les choses* (1965) há uma espécie de intróito para o que virá anos depois em *La vie mode d'emploi* (1978) e a gênese de uma obsessão perecquiana por uma poética das listas.

Algum tempo depois desta primeira publicação se iniciava uma aproximação entre Georges Perec e Raymond Queneau. Perec entrara no OuLiPo a convite do também poeta e matemático Jacques Roubaud – este levado para o grupo por Queneau em função de seu livro

¹⁸⁹ OULIPO, *Atlas de Littérature Potentielle*. Paris : Gallimard, 1981 [1973] (2ème édition, Folio, 1988).

“€” de um ano antes. E Queneau, além de tudo, era também um velho amigo do doutor Lacan – vide os textos de 1945-46: “O número 13 e a forma lógica da suspeita” nos *Outros Escritos*, como também o célebre texto publicado nos *Escritos*: “O tempo lógico e a asserção da certeza antecipada” do qual Queneau, matemático de formação, é quem coloca o sofisma dos prisioneiros para Lacan. Aliás, é ímpar a influência de Queneau nas carreiras tanto de Lacan como de Perec.

Atingimos agora um ponto fundamental: o problema por excelência da *contrainte*. Esbarramos agora numa outra noção, a importância do *número* e das *pequenas letras* para os nossos autores. Em outros termos, talvez seja uma grande loucura estas diversas formas e fórmulas das quais eles tanto se servem.

“Longe de ser para a liberdade *um insulto*, ela [a loucura] é sua mais fiel companheira, e acompanha seu movimento como uma sombra. E o ser do homem não apenas não pode ser compreendido sem a loucura, como não seria o ser do homem se não trouxesse em si a loucura como limite de sua liberdade.”¹⁹⁰

e. Sob *contrainte*

Entre a necessidade de ordem e o desejo de revolução, é também verdade que Georges Perec desvenda apenas parte de si mesmo em sua autobiografia *W ou le souvenir d'enfance*. Vimos inclusive que ela pode ser lida e tomada como uma ficção, como um romance, entretanto, que ousaria dizer seu próprio nome. É verdade também que sua infância, sua orfandade, os campos de extermínio, sua memória fazem parte de todo um empreendimento de ordem biográfica. Por conseguinte, onde estaria o nosso problema?

O sujeito que transparece, antes de tudo, pretende ser um efeito de linguagem, mas, sobretudo, acontece como resposta sintomática do real, portanto, bem mais do que simplesmente uma referência extratextual. Conseqüentemente, dá-se lugar – e é o que notamos em toda sua obra – a um efeito cuja imagem polifônica de múltiplas composições e decomposições, pelas quais alguns índices nos são sempre apontados, constituem uma partitura que pretende ser, acima de tudo, livre e aberta.

Foi em 1967 que Perec, finalmente, foi levado a freqüentar as reuniões do Oulipo, a convite do amigo e poeta Jacques Roubaud. Veremos adiante que tal aproximação é central para o nosso argumento. Antes, porém, neste mesmo ano de '67, ter-se-á em vista a partir de agora

¹⁹⁰ LACAN, Jacques. “Formulações sobre causalidade psíquica”. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1966, p. 177.

algumas notas elaboradas em torno de um texto – ainda inédito – de Perec em que trilharemos por algumas passagens entreabertas. Este texto, intitulado como *La chose*, na forma como o conhecemos, foi publicado somente nos anos 1990 pela revista *Magazine Littéraire* num dossiê dedicado ao autor; e no original está inacabado, isto é, termina na seguinte frase (sem um ponto final):

“(…) a citação é então o lugar elementar da improvisação (no sentido mais retórico que espacial), o caminho ou, ao menos, o relato necessário de toda invenção”¹⁹¹

Invenção essa que é uma obra – de algo novo? – e como num sopro, alguma coisa é lançada no ar. Pois foi quando Perec se propôs a escrever sobre o *free jazz* que ele falou também de uma *new thing*. E que *coisa nova* afinal teria sido essa? Mais especificamente o que estará em pauta aqui, em princípio, será o que Perec comentou a partir de uma trintena de discos de *jazz* que ele mantinha em sua casa.

“Talvez porque o *free jazz* se inscreva numa problemática geral da estética contemporânea, ele interessa também à literatura: por mais paradoxal que isso possa parecer, o *free jazz* coloca questões que, como “romancista” eu me coloque (a palavra romancista não quer dizer mais nada, muito embora a palavra escritor também), melhor ainda: o *free jazz* constitui talvez uma resposta que a escritura procuraria ainda: deste reencontro, aliás, nada fortuito, nasceram tais reflexões que não têm outro intuito do que esclarecer, à luz do *free jazz*, questões mais ligadas aos problemas da escritura.”¹⁹²

Mas se improvisar é simplesmente deixar a coisa solta, o que quer dizer: “Não faço idéia do que está acontecendo. Vamos ver simplesmente o que acontece”?

Foucault nos lembra que é sempre necessário um trabalho sobre nossos limites, ele dizia de um trabalho paciente que daria forma à impaciência da liberdade. Por outro lado, um cineasta como o russo Andrei Tarkovski, para quem não se pode atribuir à arte apenas objetivos utilitários e pragmáticos, coloca o seguinte – lembrando que todos estes autores morreram no início ou meados dos anos 80 –:

“Não consigo de modo algum entender o problema da chamada ‘liberdade’ ou ‘falta de liberdade’ de um artista. Ele nunca é livre. A nenhum grupo de pessoas

¹⁹¹ PEREC, Georges. « La chose ». In : Les Inédites du Magazine Littéraire (p. 57-63). Tradução nossa.

¹⁹² Ibidem.

falta mais liberdade. O artista está preso ao seu dom, à sua vocação. (...) Acho bastante difícil de entender quando os artistas falam de liberdade absoluta de criação. Não entendo o que querem dizer com tal espécie de liberdade, pois me parece que, se optamos pelo trabalho artístico, encontramos-nos acorrentados pela necessidade, presos à tarefa que nós mesmos nos impomos e à nossa vocação artística. (...) Para ser livre, é preciso apenas sê-lo, sem pedir a permissão a ninguém.”¹⁹³

Perec admite francamente neste artigo que nada leu a respeito do *free jazz*. Admitia também que não ia a festivais, nem a concertos, raramente em Paris freqüentava o *Jazzland* ou os territórios do que se chamava por lá na época de “*jazz moderno*”. Enfim, ele dá início ao seu ensaio da seguinte maneira:

“Eu não disponho de nenhum argumento musicológico, histórico, estético, sociológico, ou melhor, teórico, para definir com pertinência a distinção que opõe talvez o *free jazz* e a nova coisa, já supondo que não existe um terceiro termo para esta ou estas novas escolas: conseqüentemente, eu chamarei aqui *free jazz* isso que outros, alhures, chamam ou poderiam chamar *new thing*, reagrupando sobre esse vocábulo único o conjunto de tentativas recentes feitas no domínio da livre improvisação.”¹⁹⁴

E já que o termo “livre improvisação” nada tem de evidente, mais a frente no texto, Perec assume de vez seu verdadeiro propósito:

“A miudeza de minha “cultura” em matéria de *jazz* não significa, todavia, que eu me considere frente ao *free jazz* como um puro consumidor, nem mesmo como um amador esclarecido. (...) Este estudo não poderia, então, ser considerado como uma aproximação estética do *jazz*: ele [tal estudo] ignora, aliás, a linguagem específica que tal aproximação implicaria: eu não falo do *free jazz*; quando muito o *free jazz* me permite falar da escritura.”¹⁹⁵

O *jazz*, o *free jazz*, enfim, a música não escapa a algumas regras. A escritura tampouco, mas e o que disso nos é permitido falar? Ou melhor, afinal, de que objeto se trata? É fato que o *jazz* e sua noção de improvisação aparecem como mais “livres” que o resto da música ocidental, mas não é por isso que o *jazz* escapa às leis da composição e da execução, dissociadas como de

¹⁹³ TARKOVSKI, Andre. “Esculpir o tempo”, Martins Fontes, 1990

¹⁹⁴ PEREC, G. “La chose”. In : Les Inédites du Magazine Littéraire (p. 57-63). Tradução nossa.

¹⁹⁵ Ibidem.

costume na música ocidental, mas por parecer natural e sem restrições. E sobre a necessidade do *free jazz*, que teria uma resposta que a literatura ainda procuraria, Péric nos diz ainda o seguinte:

“Wolfgang Amadeus Mozart tem tanta liberdade quanto Clifford Brown ou, se preferirem, Clifford Brown está submetido às constrações [*contraintes*] tanto quanto Wolfgang Amadeus Mozart. E vice-versa.”¹⁹⁶

Um sistema aberto a influências exteriores, onde se possam encontrar fontes de renovação e estilo. O *jazz* e suas formas nas quais se organizam improvisações também foram encontrando seus limites e constrações. Seja pela morte de gênios como Charlie Parker, que segundo Péric, foi o último a dominar os materiais que dispunha, ou até pelo nascimento do *free jazz*, “se é que o *free jazz* tenha uma data de nascimento”, nenhuma tentativa de renovar o *jazz* parece que realmente vingou. Constituiu-se assim um esquema imutável, fixo, onde as formas nas quais alguns talentos são levados a improvisar foram levando todos aqueles a uma estagnação. O *free jazz*, no entanto, não é um paradoxo. Ele testemunha, ao mesmo tempo, segundo Péric, a necessidade de renovação das formas e a impossibilidade dessa renovação naqueles quadros existentes: o *free jazz* então é radical e isso é o que mais surpreende, pois talvez ali se constituísse *um bonde num avanço irreversível*.

Tal consideração, entretanto, torna ainda mais árdua tal tarefa de falar do *free jazz*. Mas o que importa talvez, naquilo que Péric argumenta neste seu peculiar estudo, é este aspecto premente de renovação de um determinado pacto musical.

Se nos baseássemos em duas coordenadas haveria então dois eixos, segundo Péric, para definir qualquer sistema estético: uma abscissa num eixo de restrições [*contrainte*] em contraposição a uma ordenada num eixo de liberdade. Esta figura espacial mostra que constração [*contrainte*] e liberdade são funções indissociáveis da obra: a restrição não é o que proíbe a liberdade e a liberdade não é o avesso de uma constração; ao contrário, a constração é o que permite a liberdade, ou a liberdade é o que surge da restrição.

Certos sistemas podem aparecer como mais voltados para o lado da restrição (como um soneto, por exemplo) de outros que são mais voltados para o lado da liberdade (por exemplo, “a obra”). Mas esta distinção é artificial, segundo ele: qualquer literatura passa por um conjunto de restrições (lexicais, sintáticas, retóricas, etc.) e qualquer peça musical passa por um sistema tonal que corta a escala de sons e rege as combinações. Ele diz:

¹⁹⁶ Ibidem.

“Não há sistema menos ou mais livre ou mais ou menos restrito, por isso a constrição [*contrainte*] e a liberdade constituem precisamente o sistema.”¹⁹⁷

Não é preciso lembrar também que no *free jazz* a ênfase está na improvisação coletiva. Os músicos que se reúnem para tocar em grupo não estão presos a nenhum tema específico, nem a nenhum padrão de fraseado convencional, se impondo unicamente como regra a ausência de regras; e cada músico toca integralmente “aquilo que lhes passa pela cabeça”. Eles se valem de acordes e pequenas células combinadas de antemão para se coordenarem entre si e se orientarem dentro daquela textura sonora. E no *free jazz*, por ter uma estrutura extremamente livre e de improvisação imediata, trata-se de uma música que nem sempre se deixa escutar facilmente. Mas Percec se pergunta ainda, em detrimento de uma suposta comunhão mística entre os músicos, consumidores e produtores: e o que é de fato a liberdade no *jazz*?

“Mas, justamente, o que se passa então pela cabeça? Adoraríamos, pela beleza da coisa, crer nas virtudes da ambiência e da comunhão, (...) a estruturação espontânea não existe; toda estrutura estética é inicialmente cultural, isto é, fundada sobre um código de constrições e subversões: o acaso, o “visceral”, as “forças surdas do instinto” (que, justamente, são surdas, então pouco dotadas para a música) só encontram lugar submetidas a uma escolha, a uma imaginação, a uma regra, a uma sensibilidade, quer dizer, a uma história: se o *free jazz* é uma forma, é que ele é regido por uma moldura e esta moldura é cultural.”¹⁹⁸

A premência em renovar tal aliança nesta espécie de improvisação coletiva pode nos remeter, curiosamente, a querer pesquisar também sobre outros materiais. Vale lembrar ainda que o *jazz* nasceu da música vocal. E os instrumentos que neste excerto se tentou enfatizar (implicitamente) – deixando de lado os tradicionais piano, baixo e bateria – foram alguns instrumentos de sopro em geral: o trompete, a tuba, o trombone e os saxofones.

Porém, alhures, numa outra estação, podemos sintonizar a voz de Lacan respondendo às questões postas a ele em *Radiofonia*.

f. Estruturalismo em ondas curtas

Antes um excerto. Segundo o sociólogo Henri Lefebvre numa nota preliminar de um debate sobre o estruturalismo, *l'homme et la société* – documentos, publicado no Brasil em 1968,

¹⁹⁷ Ibidem.

¹⁹⁸ Ibidem.

sobre o antropólogo Claude Lévi-Strauss, o estruturalismo enxerta sobre a noção de estrutura uma ideologia, a ideologia do equilíbrio e do *status quo*. O estruturalismo assim abusaria – ao extrapolar e ao mesmo tempo reduzir – da noção limitada de estrutura, ao tentar passar de um relativo para um absoluto. Ele se faria passar por ciência (“*episteme*”), fenômeno esse digno de maior atenção.

O estruturalismo, segundo ainda o sociólogo, é uma ideologia provada e aprovada por aqueles que “experimentam o temor de profundas mudanças e que querem manter o estado de coisas existente. Sem dúvida porque lhes convém!”. Busca-se então preservar e conservar uma ordem, um determinado equilíbrio, o que neste contexto reforçaria sua crítica.

“Sob o pretexto de rigor epistemológico, constitui-se um Sistema, procura-se instalar-se num Sistema e instaurar um Sistema. Para os defensores do Sistema, é-se estruturalista, ou não se é. É-se – ou não se é! Não há outra possibilidade. Esses espíritos rigorosos não compreendem que alguém possa utilizar a noção de estrutura sem *ser* estruturalista!”¹⁹⁹

Nesta nota nada breve, Lefebvre denomina isso de um panestruturalismo que colocaria frente a frente um antigo problema para o pensamento, a saber: o imóvel (ou o que não muda) contraposto ao móvel (ou aquilo que se mexe e que se movimenta). Trata-se então de uma elaboração, em outras palavras, é preciso uma concepção teórica da linguagem (e, por conseguinte de estrutura) para se posicionar diante de tais problemas.

O autor parte da lingüística, que ofereceria um modelo de inteligibilidade formal, teórico e rigoroso, “oferecendo uma transparência ao olhar do pensamento”. Em seguida diz que a linguagem não é apenas um instrumento mediador entre “os homens”, sejam eles indivíduos ou grupos, e os objetos. Segundo ele, a linguagem então é o “local de nossa sociedade” ou ainda, em termos heideggerianos: a morada do ser.

“Efetivamente, desde o momento que pensamos nisso, o fato de estar preso num sistema simultaneamente opaco e translúcido, a linguagem, e de não poder sair dele não é angustiante? Há um sistema, ou o Sistema. Sob a linguagem um abismo, um escancaramento. Acima dele, o horizonte é deserto. A linguagem não tem

¹⁹⁹ LEFEBVRE, Henri. “Claude Lévi-Strauss e o novo eleatismo”. In: Debate sobre o estruturalismo. Coleção L’Homme et la Société – Documentos, p. 23.

referencial. Não remete a nada mais, nem ao real, nem ao homem, nem à obra ou à tal obra, nem ao cotidiano ou bem ao não-cotidiano.”²⁰⁰

Trata-se de conceitos misturados com ideologia, trata-se de tentar passar de uma disciplina que se pretende científica para uma filosofia e foi Michel Foucault quem primeiro superou e rompeu com tal perspectiva. Mas a bem da verdade não foi somente ele Foucault, diz Lefebvre. E isso bem entendido também pode nos apontar uma seguinte questão: se a ciência pode se separar da ideologia, sem uma se misturar com a outra, se pode também distinguir a linguagem da metalinguagem?

É desde aí que aparece um novo e decisivo argumento no debate: o argumento lacaneano de que “não há metalinguagem”. Tal formulação aparece, entre outros lugares, numa resposta que Lacan concedeu à segunda pergunta feita por Robert Georjin para a radiodifusão na RTB (Rádio-Televisão Belga) em 10 de junho de 1970, que redundou no texto acima mencionado de *Radiofonia*.

A pergunta formulada se encontra na edição brasileira dos *Outros Escritos*²⁰¹. E Lacan começa em resumo respondendo:

- (1) “Seguir a estrutura é certificar-se do efeito da linguagem. [...] Isso só se faz afastando a petição de princípio de que esta a reproduz a partir de relações tiradas do real. Do real que caberia entender por minha categoria. [...] Pois essas relações também fazem parte da realidade, na medida em que habitam fórmulas que estão igualmente presentes nela. A estrutura é apanhada a partir daí. [...] Daí, isto é, do ponto em que o simbólico toma corpo.”
- (2) “De outra estrutura é o saber que circunscreve o real, tanto possível, como impossível. Essa é minha formulação conhecida. [...] Assim, o real se distingue da realidade. Isto, não para dizer que ele é incognoscível, mas sim que está fora de questão entender disso, apenas demonstrá-lo. Via isenta de qualquer idealização.”
- (3) “Mas é incorporada que a estrutura faz o afeto, nem mais nem menos, afeto a ser tomado apenas a partir do que se articula do ser, só tendo ali ser de fato, por ser dito de algum lugar. [...] No que se revela que, quanto ao corpo, é secundário que ele esteja morto ou vivo.”

²⁰⁰ Op. Cit. p. 26.

²⁰¹ Pergunta II: “A lingüística, a psicanálise e a etnologia têm em comum a noção de estrutura; a partir dessa noção, não será possível imaginar o enunciado de um campo comum que um dia reúna psicanálise, etnologia e lingüística?”. LACAN, Jacques. “Radiofonia”. In: *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 405.

(4) “Teria eu dado vida à estrutura?”

g. As listas de Perec

Bem, é o momento de entrarmos definitivamente no universo de *La vie mode d'emploi* [VME]. Este livro, *grosso modo*, foi concebido como uma série de listas. Ele é resultado de uma compilação coordenada sob *contraintes* de uma inumerável quantidade de informações, contingências e referências. Segue abaixo, como exemplo, um pequeno panorama do que se encontrou simplesmente folheando seu volume e encontrando o seguinte inventário de coisas dispersas.

São inúmeros anagramas; anexos; anotações; anúncios; árvores genealógicas; avisos ao leitor; biografias; bibliografias; boletins; bordados; bulas de remédio; cadernos; caixas; calendários; caligrafias; cantilenas; cardápios; cartas; cartazes; cartões de visita; cartões postais; catálogos; charadas; citações; contas; convites; datas; dicionários; envelopes; etiquetas; fac-símiles; figuras; folhas soltas; fórmulas matemáticas; fórmulas mágicas; gravuras; 107 histórias; índice remissivo (de “O ABC do trabalhador” a Unica ZÜRN); inscrições em árabe; inventários; jogos; legendas; letra(s); listas; livros; mapas; notas de rodapé; objetos; obras de arte; pacotes; palavras cruzadas; partituras; poemas; plaquetas; planta do prédio; problemas insolúveis; programas de cinema; prospectos; publicações; puzzles; quadros; receita de cozinha; recordes mundiais; recortes de jornais; referências cronológicas (de 1833 a 1975); revistas; rótulos; selos; símbolos; suplementos literários; tabelas; talismãs; tipos gráficos; tipos de piso; verbetes; viagens; et cetera.

Enfim, uma lista que pode ser “infinita” e, portanto, não pode por si mesma se definir. Isso seria o mesmo que esgotá-la. Apesar dos perigos e dos inconvenientes de tal manipulação dos dados – colocá-la em ordem alfabética, por exemplo – isso não pode deixar de ser posto em questão. Assim se acumulam os elementos da “conta-ofensiva” perecquiana.

N) Questions

Penser/classer

Que signifie la barre de fraction ? Que me demande t-on, au juste ? Si je pense avant de classer ? Si je classe avant de penser ? Comment je classe ce que je pense ? Comment je pense quand je veux classer ? ²⁰²

Em “A vida modo de usar” de Georges Perec, considerado um hiper-texto na forma de um hiper-romance (ou conjunto de romances já que o subtítulo está no plural), encontramos a

²⁰² PEREC, Georges. « Penser/Classer ». In : *Penser/Classer*. Paris : Hachette, 1995.

tentativa de recontar a história do mundo pelo esteio da literatura. Um livro que contém citações, às vezes ligeiramente modificadas, que sob a égide da psicanálise e da topologia, entrecruza e inventaria dezenas de autores, personagens, histórias, descrições, datas, lugares e muito mais, como já vimos *en passant*. Publicado na França em 1978, [VME] sem dúvida, requer um estudo minucioso e transversal, ainda que nos aponte também outras inúmeras direções.

No âmago de um *instante de ver* – se trata disso afinal o flagrante da fachada do prédio, por volta das 20 horas, não se sabe muito bem quanto dura um instante – se descobre a descontinuidade, unidades separáveis, que na medida em que vão sendo descritas em sua intimidade exterior, invadem todos os domínios: a matemática, a física, a biologia, lingüística, história da arte, antropologia, literatura, economia, etc. Basta fornecer um número restrito de unidades que se obtém daí um número de combinações insondáveis, extremamente numerosas, no entanto, mais ou menos previsível.

Trata-se de uma temática da teoria da *Gestalt* entre o todo e as partes. Sua pretensão, enquanto teoria, inclusive, seria determinar a natureza de uma totalidade. A partir de então, para não focarmos somente na história do eixo que escolhemos entre [Gaspard] *Winckler*, [Percival] *Bartlebooth* e [Serge] *Valène*, façamos um desvio de rota a fim de nos apoderarmos também de algumas noções que se pretende alcançar a título desta exposição.

Como já foi dito, os elementos não existem mais como independentes, e, sobretudo em [VME], como qualquer coisa independente, mas como apresentação de um único tema de conjunto, que os atravessa. É na junção/disjunção de seus pormenores particulares, no seu modo de montagem, que a força do detalhe torna perceptível uma visão de conjunto que imaginou cada parte, que as liga uma às outras num todo, nessa imagem espacial do edifício da *rue Simon-Crubellier*, onde o autor, e além dele o leitor, se esbarrarão – ou não – no tema em questão.

No capítulo XXIV (Parte II, 24, Marcia (1)), por exemplo, estamos no andar térreo e encontramos pela primeira vez a casa de antiguidades da senhora Marcia. “A senhora Marcia nunca chegou a estabelecer a diferença real entre os móveis que vende e aqueles que ela usa”. Perec utiliza-se então de dois diagramas para nos explicar as doze possibilidades de permutações entre os quatro lugares da residência dos *Marcia*, a saber: o apartamento, o depósito do subsolo, os fundos da loja e a loja da senhora Marcia.

« [...] quand Madame Marcia achète quelque chose, elle met chez elle, dans son appartement, ou dans sa cave ; de là, ledit objet peut passer dans l’arrière-

boutique, et de l'arrière-boutique dans le magasin ; du magasin enfin il peut revenir – ou parvenir, s'il venait de la cave – dans l'appartement. Ce qui est exclu, c'est qu'un objet revienne dans la cave, ou arrive au magasin sans être passé par l'arrière-boutique, ou repasse du magasin dans l'arrière-boutique, ou de l'arrière-boutique, dans l'appartement, ou enfin passe directement de la cave à l'appartement. »²⁰³

Alguns objetos são então listados: alguns móveis, lustres, abajures, peças de louça e outros vários. Um deles nos chama atenção: um *emaki* (rolo pintado) que representa uma cena célebre da literatura japonesa. Há ali uma curiosa menção ao jogo de Go. Neste capítulo a narrativa se atem, principalmente, a descrever o local. Da senhora Marcia só ficamos sabendo que mora ali com o marido e o filho.

É somente no capítulo XXXII (II, 32, Marcia 2) que vamos saber mais alguma coisa sobre a senhora Marcia: uma mulher de uns sessenta anos de idade, robusta, de ossos fortes, ela está no quarto semidespida, sentada numa poltrona e comendo pepinos em conserva. A seu lado, uma mesinha de centro cheia de papéis, livros e objetos diversos. São prospectos, convites, cartões postais, um livro – cuja capa, “um romance, provavelmente policial” (*Clocks and clouds*), traz um tabuleiro de gamão sobre o qual estão alguns outros objetos – além de uma fotografia dela, senhora Marcia, quarenta anos mais jovem. O mobiliário apresenta uma mistura entre o “ultramoderno” e “curiosidades de épocas diversas”.

Algumas páginas adiante, no capítulo XXXIX (II, 39, Marcia 3), somos apresentados ao “marido da dona da loja de antiguidades”, o senhor Léon Marcia, um velho doente, magro e franzino, com aspecto frágil. Ele está agasalhado em seu quarto, sentado de pijama numa poltrona. Há semanas não sai do quarto. Permanece silencioso e imóvel. Ouve rádio, lê ou finge ler revistas de arte antigas. Tem uma delas no colo e duas outras a seus pés. Parece mergulhado nas lembranças. Uma delas, no entanto, o obceca: uma conferência que assistiu sobre o túmulo de Napoleão.

Léon Marcia, “sempre de saúde vacilante”, é considerado uma autoridade mundial entre os avaliadores e comerciantes (“*expertises*”) de objetos de arte. Autodidata, sua reputação remonta aos anos 1930, a partir de uma série de artigos que escreveu para um jornal. Inicia-se aí uma digressão a seu respeito: tuberculoso, retira-se para trabalhar num luxuoso sanatório nas montanhas. Nas horas vagas, a fim de repousar, começou a ler tudo o que lhe caía às

²⁰³ PEREC, Georges. « Chapitre XXIV, Marcia, 1 » [II, 24, Marcia 1]. In : *La vie mode d'emploi* [VME]. Paris : Hachette, 1978 [2006], p. 136.

mãos. Em quatro anos leu muitos livros e aprendeu seis idiomas. Em 1927, alguns pacientes do sanatório se cotizaram e lhe pagaram os dez anos seguintes para ele se consagrar aos estudos que pretendia fazer. “Quanto mais aprendia, mais queria aprender. Sua capacidade de entusiasmar-se parecia ilimitada, assim como eram ilimitadas suas faculdades de assimilação”.

Conheceu e se casou nos EUA com Clara Lichtenfeld, quinze anos mais jovem que ele, filha de judeus poloneses emigrados, que fazia um estágio num museu por lá; e foi com ela mais tarde morar na França. O filho, David, nasceu em 1946, pouco depois de chegarem à Rua Simon-Crubellier, “onde a senhora Marcia montou, numa antiga oficina de seleiro, uma casa de antiguidades pela qual, curiosamente, o marido sempre se recusou a se interessar.”

Nota-se então que os capítulos dos *Marcia* não estão nem na primeira nem na terceira parte do livro. Eles só vão ser retomados, depois de aparecerem três vezes na segunda parte. Voltam a aparecer somente na quarta parte, no capítulo LXVI (IV, 66, Marcia 4). É preciso notar aqui também que este capítulo foi sempre uma questão intrigante quanto à contagem e seqüência dos capítulos na *poligrafia do cavaleiro*²⁰⁴. Houve um salto ali na articulação e amarração dos capítulos que merece depois ser mais bem esclarecido. Assim como a casa deste capítulo no tabuleiro posto em questão. Como veremos mais à frente.

O capítulo LXVI, portanto, começa do seguinte modo: “Assim como trata os móveis e objetos de arte com os quais negocia como se fossem os de sua própria casa, a senhora Marcia trata seus clientes como amigos”. E mais à frente: “(...) vão tomar chá uns com os outros, convidam-se para jantar, jogam *bridge* juntos, vão à Ópera, visitam exposições, emprestam-se livros, trocam receitas de cozinha e até fazem juntos cruzeiros pelas ilhas gregas ou visitas de estudos ao Prado”. A loja de antiguidades da senhora Marcia não tem propriamente um nome. Uma inscrição simplesmente está colocada na porta:

C. Marcia, Antiguidades

É assim que Perec vai introduzindo também uma tipografia e elementos heterogêneos à narrativa, como foram aqueles listados mais acima. Com efeito, se passa a descrever o que

²⁰⁴ A seqüência da *poligrafia do cavaleiro* é uma das principais *contraintes* literárias que Perec se impôs para escrever este livro [VME]. A *poligrafia do cavaleiro* consiste num problema que desde a época de Euler, matemático precursor da topologia, não se conseguia resolver. Afinal, pode-se num tabuleiro de xadrez pegar uma peça como a do cavalo e percorrer todas as 64 (8X8) casas do tabuleiro com seu movimento característico em “L” sem repetir o mesmo movimento e, portanto, sem cair no mesmo lugar. Ou seja, em princípio haveria duas soluções: uma solução *aberta* que resulta dele sair de uma casa percorrer todo o caminho e cair numa outra, diferente da inicial; e uma solução *fechada* quando no fim ele cairia na mesma casa em que iniciou seu trajeto, embora percorresse todo o tabuleiro para chegar ao ponto de partida novamente.

está nas vitrines da loja e como se dispõem os cômodos. É bastante interessante uma coisa: ele começa atentando ao fato de dois aspectos ressaltados discretamente, a saber, um modo de nos localizarmos no tempo histórico da narrativa: a indicação que cartões de crédito são aceitos naquela loja e que ali há uma empresa que cuida do sistema de vigilância noturna.

A loja consiste em duas peças que se comunicam por uma estreita passagem. Ficamos sabendo que David Marcia, o filho, fica encarregado de uma parte da loja. Ele está com 29 anos e um acidente de moto no dia 4 de junho de 1971 o afastou das competições motociclísticas (cf., por exemplo, para isso uma lista de motos nada pueril). A senhora Marcia ocupa-se da outra parte da loja, onde instalou seu escritório. Ela não costuma vender muitas coisas ao mesmo tempo. Mas modifica a decoração com bastante frequência. A última aquisição foi um mobiliário de salão de fim-de-século.

Na vitrine estão quatro objetos que “parecem ligados entre si por uma multidão de fios diminutos”: uma escultura de madeira macabra, o estudo de um retrato de Mozart criança num cavalete, uma grande folha de pergaminho (com um belo poema persa) e, finalmente, uma armadura espanhola do século XV.

História da antiquaria e de seus relógios: “A verdadeira especialidade da senhora Marcia consiste nessa variedade de objetos de corda chamados relógios animados”. Tal coleção foi incentivada por seu marido, afinal, eles eram muito raros. Existiam apenas sessenta no mundo. Quarenta e dois pertenciam a um único relojoeiro americano. Sendo que destes, trinta e nove representam a mesma cena: um coito heterossexual (“papai-e-mamãe”). Os segundos destes relógios são marcados pelo movimento de bacia do homem e as horas e os minutos marcados pelos movimentos dos braços da mulher. No quadragésimo relógio a mulher representada é negra. Os outros dois representam outros coitos, um deles inclusive um jovem é sodomizado por um homem “cujas vestes, ao se abrirem, deixam a ver um sexo desmesuradamente grande”. “Infelizmente”, diz a narrativa, “a descrição fornecida pelo relojoeiro americano não especifica de que modo são indicadas as horas e os segundos”. Assim, ficamos sabendo que a senhora Marcia possui oito relógios desta espécie. Descritos de três modos distintos: 2-5-1. Vejamos a última: “Quanto à peça mais curiosa desta pequena coleção, parece ter saído diretamente do *Bon petit diable* da condessa de Ségur: uma horrível megera dá palmadas num menino”.

A senhora Marcia, na verdade, não é uma colecionadora destes relógios, mas “vende de boa vontade objetos com os quais conviveu por muito tempo”, certa que vai encontrar outros que irá gostar da mesma forma. De fato, seu papel consiste em procurá-los, verificar suas

procedências e colocar em contato os colecionadores. No entanto, há uma passagem curiosa antes do fim deste capítulo LXVI. Ficamos conhecendo Caroline Marquiseaux (*née Echard*). Ela, dois anos antes, rompera seu relacionamento com David Marcia. Trata-se de uma história interessantíssima, com uma inusitada lista de motocicletas.

Por outro lado, uma viagem à Escócia que a senhora Marcia fez chama muito nossa atenção. Trata-se da história de um quadro do pintor inglês Stanhope Alexander Forbes intitulado “Um rato atrás da tapeçaria”. Encontramos no capítulo IV (I, 4, Marquiseaux 1) a história deste quadro, um tanto mórbido, que foi reproduzido e dado de presente de casamento pela senhora Marcia para Philippe e Caroline Marquiseaux. Assim, o acidente de David se explica e o fato que ele está cuidando da loja naquela altura de sua vida também. Como veremos nos capítulos seguintes deste clã. “A primeira divisão da loja da senhora Marcia, de que se ocupa seu filho David, está repleta de pequenos móveis”. E estes são descritos minuciosamente. É quando conhecemos a história do primeiro ocupante da loja.

História do seleiro, da irmã e do cunhado. Capítulo LXXIII (IV, 73, Marcia 5). O celeiro é Albert Massy, filho de um piscicultor de Saint-Quentin. Massy foi um ciclista brilhante – obteve inclusive durante alguns meses um recorde mundial, atingindo a incrível marca de 118,75 km feitos em uma hora. Mas quando abandonou o ciclismo em consequência do acidente que seu futuro cunhado Lino Margay iria sofrer, este último se casou com sua irmã Josette, com quem Massy dividia o apartamento do andar térreo na Rua Simon-Crubellier. É que ele comprara a loja para trabalhar novamente como seleiro. A história de Margay, aliás, é fantástica e não pode ser resumida em tão poucas linhas. No capítulo LXXV (IV, 75, Marcia 6), finalmente, temos o desfecho deste tronco. Enfim, encontramos David Marcia, que está deitado, lendo, em seu quarto. O quarto é pequeno e mobiliado com simplicidade. A narração o descreve por completo. Em seguida nos conta sua trajetória. “Faz pouco tempo que David Marcia voltou a morar com os pais.”

David foi motociclista profissional. Depois sofreu um acidente numa prova que o afastou definitivamente das pistas. Tentou passar para as competições automobilísticas. Mas acabou atropelando duas crianças e caçaram sua carteira. Tornou-se então produtor de discos. Mas este projeto também não deu certo. Em seguida interessou-se por uma colônia de férias na Tunísia. Foi diretor desta colônia até contratar um comediante para um projeto de um festival de teatro que também naufragou e não deu certo. “Assim em três anos, David Marcia acabou por dilapidar sua pequena fortuna. Voltou então para a rua Simon-Crubellier”. Até que sua mãe lhe ofereceu a gestão de metade da loja de antiguidades. Passou então a jogar roleta, onde perde de 350 a 1.000 francos quase todas as noites.

O imóvel é ao mesmo tempo mais real e mais verdadeiro do que a mobilidade. No entanto, o imóvel significa a morte, o acabado. A controvérsia entre o *estático* e o *dinâmico*, por sua vez, é muito antiga. Além de uma dimensão estética, atinge também o campo do político. Organizar, no entanto, é sistematizar. De todos os lados somos marcados por classificações, ordenamentos, cortes e decupagens. O problema estratégico fundamental é de nada tolerar aquilo que saia dos quadros previstos pela ordem instituída. Efetivamente, o instituído rejeita qualquer conduta perturbadora, que desvie tudo aquilo que é oriundo de uma noção perfeita de esfera, de círculo, de totalidade e do sistema que se preocupa a qualquer custo e a todo o momento em se aperfeiçoar. Mas um passo seguinte à esta leitura do núcleo dos *Marcia* se impõe. Parece natural que recomeçemos pelos *Marquiseaux* [parte I, cap. 4, *Marquiseaux*, 1]. Mas não o faremos.

Enfim, prosseguiremos numa determinada linha a partir do enquadre de um tabuleiro. Um tabuleiro de coordenadas segundo o qual o sujeito moderno se orientaria sobre a realidade. E nessa sua disposição estariam os limites que corresponderiam às diferentes posições que ocuparia o sujeito em relação ao Outro. Só que há um detalhe sutil em nosso caso: tal tabuleiro, em princípio, estará vazio. É, finalmente, por esse tabuleiro vazio, mas esquadrihado por suas bordas e suas linhas de grade, que abordaremos nosso problema. Tal vazio equivaleria ao vazio da representação. Vazio que, segundo a teoria psicanalítica, constitui um novo sujeito em questão.

Toda estratégia do sujeito, conforme Lacan formularia, seria a de recolocar de alguma forma, o objeto pequeno *a* numa destas casas vazias do tabuleiro da representação. Conseqüentemente, a extração de tal objeto *a* constituiria uma baliza, um objeto *qualquer* que marca um limite na realidade do sujeito.

“Todo objeto, exceto o objeto que chamo de pequeno *a*, que é um absoluto, concerne a uma relação. O aborrecido é que haja a linguagem e, nela, as relações se exprimem com epítetos. Os epítetos, por sua vez, impelem ao *sim* ou *não*.”²⁰⁵

É sabido que com esta perspectiva de leitura estará concentrado uma série de problemáticas entre o significante, a letra e o objeto. Poderíamos recorrer a uma grade de leitura ou a uma tabela desenhada numa superfície. Mas trata-se, exatamente, nesta relação, de lidar com o problema de um vazio constitutivo. E como tratar disso que não seja assim da ordem de uma representação?

²⁰⁵ LACAN, Jacques. O Seminário, livro 23. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007, p. 116-7.

Jacques Alain Miller diz que quanto mais um texto se confronta com a verdade, tanto mais cresce seu caráter literal. Não é mais possível, portanto, uma leitura por alto. O significante, de fato, será que sabemos o que é? Para tanto, Lacan, segundo Miller, propõe uma razão de estrutura que é freudiana e que se enuncia assim: “A verdade do inconsciente é tributária da letra da linguagem. Tributária do que nós chamamos de significante”. Dois aspectos se agrupam agora aos pares: a letra e o significante por um lado, a verdade e o inconsciente por outro. Há algo, portanto, que vai requerer uma reclassificação.

Malgrado o infinito do desejo, esse programa de leitura implica tocá-lo de algum modo fundamental e decifrado. O importante é que salvo suas características particulares, e que enquanto práticas inclusive nem se assemelham entre si, cabe-nos então estabelecer uma convergência que responde às mutações da época desde o advento do inconsciente, isto é, encará-las, tanto psicanálise como literatura, como experiências que ainda preservam o lugar do desejo e de uma urgência de leitura.

“Isso indica bem o que deveria constituir um duplo movimento, do significante à letra, mas também da letra ao significante. Sabemos, é claro, que a letra, na medida em que caiu da fala na operação do recalque, é aquilo de que o inconsciente é constituído. Mas talvez seja preciso manter, ao mesmo tempo, na medida em que a letra é recolocada em jogo em significantes, e significantes que podem ter efeitos de sentido, que a interpretação é possível.”²⁰⁶

Em questão, trata-se de dimensões que requerem articular estruturas narrativas heteróclitas oferecidas ao ser falante quanto aos seus modos de realização. Em ambas, sua função não estaria vinculada a uma representação passiva e sim formadora de uma questão própria da passagem do tempo e, portanto, organizadora do espaço para o objeto, assim, poder aparecer.

O mundo dos objetos é desde sempre constituído através da perspectiva do Outro. Dessa maneira, assim, nos parece que em todo lugar o sujeito só encontraria a si mesmo preso a esse campo de projeções e introjeções. Como então se poderia pensar esse Outro? Só haveria uma maneira do sujeito escapar desse campo alienante, a saber, ilusão de autonomia, concebendo o desejo como pura negatividade, partindo-se de uma separação primordial: verdade do desejo como falta a ser.

Resgatar a noção de sujeito ao vinculá-lo à verdade dele é conceber o desejo como não tendo objeto manifestamente dado, isto é, lugar vazio, ou presença de ausência de uma realidade.

²⁰⁶ MELMAN, Charles (Org.) *O significante, a letra e o objeto*. Rio de Janeiro: Cia. de Freud, 2004, p. 117.

Desejo de outra coisa, outra coisa que uma coisa, que não é nem disso nem daquilo, mas que é capaz de realizar um não-realizado. Trata-se de desvencilhar-se de um objeto e, assim, desejar outros.


Há, portanto, um modo de inadequação aos objetos na presença de desejo marcada por uma pura negatividade. Poderíamos falar também de um modo de fracasso, ou ainda, uma relação de objeto que só é possível enquanto fracassada.

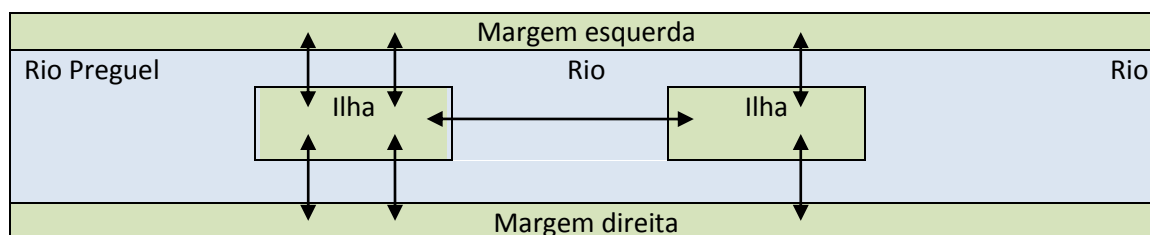
“a (anti) epistemologia do pós-estruturalismo aponta recorrentemente para o impasse, o fracasso, o erro, para o perder a mira, o não-exatamente-isso; a ponto que uma insistência em que algo num texto não consegue ser dito, já sempre fracassou, está agora mesmo fracassando em desviar-se daquilo que nunca foi exatamente.”²⁰⁷

O trabalho com a palavra liga o campo da psicanálise ao campo literário. Há uma espécie de tradição que comumente relaciona o saber psicanalítico com as artes. O questionamento dessas bases que esta pesquisa visa articular parte de uma disciplina artística específica, a literária, tomada aqui como próxima da experiência analítica. Em tempo, utilizar-se-á de um ramo fundado numa nova concepção do espaço – não mais euclidiano – para fiarmos essa aproximação, a saber: a topologia.

h. A poligrafia do cavaleiro e a diagonal do compêndio

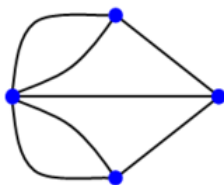
A topologia, braço contemporâneo da geometria, caracteriza-se primordialmente pelo estabelecimento de relações não-métricas, isto é, não lhe interessa a função de medida, mas a ligação em jogo entre elementos que compõem uma determinada superfície, capaz de deformações contínuas. Trata-se de abordar, e, portanto, de trabalhar mais a fundo algumas “superfícies”, referências constantes nas obras tanto de Jacques Lacan quanto de Georges Perec.

 As pontes de Königsberg



²⁰⁷ EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. (sem referência).

Um antigo problema perseguiu incessantemente Leonhard Euler (1707-1783), um dos matemáticos mais prolíficos de seu tempo. Seus estudos sobre as pontes de Königsberg (suas sete pontes – como se nota – estão figuradas acima) constituíram um trabalho sobre a teoria dos grafos que hoje são encarados como sendo o protótipo da topologia. A pergunta que se fazia na época em tom de desafio era: “pode um habitante de K. sair de sua casa, percorrer as sete pontes sem passar por nenhuma delas duas vezes e voltar para sua casa?”. Sim ou não? Até Euler não se sabia a resposta definitiva para esse problema. Ele encontrou a resposta porque fez do mapa da cidade um grafo. Pouco importa o tamanho, a forma e a distância entre as duas ilhas e o leito do rio Preguel. As duas ilhas podem muito bem ser representadas por dois pontos, isso intuitivamente não nos pareceria complicado. A novidade foi o matemático colocar as duas margens também representadas por dois pontos. Constituindo quatro lugares que se interligavam.



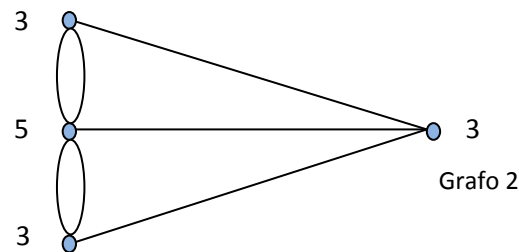
Grafo 1 (G)

No (G) os círculos azuis podem ser chamados de vértices (V), os superiores e inferiores sendo as margens, e os dois intermediários formam as ilhas; e as linhas que conectam um círculo com os outros seriam as pontes. Tais linhas na teoria dos grafos são chamadas de arestas (A). Uma fórmula matemática se faz possível a partir daí – $G: (V, A, x)$ – sendo x a relação, mostrando assim que a estrutura especificamente deste grafo é tripartite, isto é, cada aresta é resultado da união de dois vértices. Seria impossível, portanto, segundo estes termos, que uma aresta conecte um vértice ao nada. Seria o mesmo que conceber uma ponte que levaria a lugar nenhum.

A dificuldade em questão repousa no fato de percorrer todo o circuito montado e terminar de onde se partiu sem nunca repetir a mesma trajetória. Nestas condições, isto é, havendo sete pontes, não há resolução possível para tal problema. Finalmente, ao se tentar responder a esta instigante questão, delimitou-se assim algumas invariantes, constituintes da teoria dos grafos. Em outras palavras, se constituíram leis invariáveis que estruturam qualquer problema desta espécie.

1. Todo grafo é formado por partes conexas com uma estrutura mínima de dois vértices e uma aresta estabelecendo-se uma relação que corresponde a $G: (V, A, x)$.

2. Todo grafo deverá ter um número par de vértices com um determinado número de graus, isto é, um número de arestas que chegam e saem de cada vértice.
3. Os grafos que podem ser percorridos de forma completa, de uma só vez e sem repetir trajetórias são os grafos que tem somente vértices de grau par.



Nota-se assim no grafo 2, de acordo com as propriedades levantadas pela teoria matemática dos grafos, que é *impossível* para o pedestre voltar para sua casa após percorrer todas as pontes de Königsberg sem repeti-las, pois sabemos que as arestas [pontes] que chegam ou saem dos vértices [margens ou ilhas], nesse caso específico, são de grau ímpar, invariavelmente, ou seja, há um número ímpar de arestas conectadas a cada vértice pressuposto – em número par – conforme as instruções estruturadas acima.

O psicanalista J-B Lefèvre Pontalis, num texto sobre o “afastar-se do visível”, diz que a invenção do microscópio (diferentemente da lupa e da luneta) corresponde num mesmo nível à invenção do telescópio, ambos – assim como a fotografia, o raio X, ou a endoscopia – exaltariam o poder do olho, pois aumentaram infinitamente o campo do visível. Tais técnicas possibilitaram, inclusive, vermos melhor a partir do alcance de tais instrumentos, pra falar dos mais clássicos de uma era da reprodutibilidade técnica, assim mesmo, hoje vemos mais longe, mais nítido, mais profundamente. Aquilo que era imóvel, por exemplo, passa agora hoje por movimentos antes inimagináveis. Ele, Pontalis, chega a perguntar: “acaso a biologia não nos faz ao menos entrever os constituintes do simbólico?”. Vemos aquilo em que acreditamos, afinal, conforme diz, “o pensar rege a visão, e não o inverso”. Há um axioma de Paul Klee que se tornou famoso e que inicia *Confession créatrice* – “a arte não reproduz o visível; ela torna visível” – o que a torna inesgotável também, destaca Pontalis, psicanalista de Perce, remetendo-se ao que mostrou Henri Michaux num texto *esplêndido* sobre Klee:

“(…) a linha, em Klee, é uma aventura, e não um traço que delimita. Ouçamos Michaux: *A linha sonha. Até então, nunca haviam deixado a linha sonhar (...). A linha aguarda. A linha espera. A linha repensa um rosto (...). A linha se eleva. A linha vai ver (...). A linha germina. A linha renuncia. A linha repousa. A linha se fecha. Meditação. Dela continuam a partir fios longamente. Aí está o que poderia definir uma arte da escuta, de uma escuta que, à sua maneira, disse a si mesma os*

meios de ver e de conduzir para o amor pela psicanálise – essa aventura de linhas”.²⁰⁸

Tanto Lacan como Pereg não perderam de vista o alcance destas linhas. Inclusive com elas estabeleceram cada qual ao seu modo, o decisivo retorno às tópicas de Freud. Mas o que seria uma tópica? Trata-se de uma relação entre instâncias, entre sistemas, concebida de forma espacial. A primeira tópica freudiana do aparelho psíquico, por exemplo, divide o Inconsciente da Consciência, colocando-se o Pré-consciente entre essas duas instâncias. Em seguida, na segunda tópica, a partir dos anos 1920, Freud formula o aparelho psíquico dividido em Isso, Eu e Supereu. O interessante é que há sempre um “entre” que, resumidamente, seria uma espécie de “metáfora espacial”.

Lacan formulou a partir daí um inventivo modelo ótico para dar conta dessas tópicas freudianas do inconsciente. Nela o imaginário, que corresponderia ao que se chama de pré-consciente da primeira tópica, é onde se produz a imagem que engana ao sujeito, o real, correspondente ao inconsciente da tópica freudiana, é o corpo inacessível para o sujeito e, finalmente, o simbólico, ligado à consciência, é o espaço do virtual. Conforme a proposta de Lacan, o simbólico então determinaria o imaginário e o real, que por sua vez, estariam num mesmo nível. Mas o que quer dizer que imaginário e real estão no mesmo nível neste modelo ótico? Tal afirmação lacaniana aponta que o imaginário e o real têm uma relação tópica equivalente a respeito do simbólico. Tal equivalência corresponderia precisamente que ambos são determinados pelo simbólico.

No nível do significante, porém, há um problema crucial. O significante é também definido como pura diferença, pois é fundamental situar-se o campo do simbólico, apesar de determinante, neste primeiro momento do ensino de Lacan sob as insígnias do imaginário, como bem se caracteriza o modelo ótico em questão. Diz-se que o simbólico é o que os determinaria – imaginário e real – mas na forma mesma de dizê-lo, se anula o que está se dizendo. A solução lacaniana para tal impasse, e ele configurou isso posteriormente ao longo de seu ensino, acabou sendo uma solução que recorre – e de algum modo sempre recorreu desde os anos 1940 – à topologia combinatória.

A questão da topologia no ensino de Lacan está relacionada com sua crescente preocupação de formalizar a clínica psicanalítica a fim de torná-la transmissível. Sua primeira tarefa foi de estabelecer o fundamento e o limite desta experiência tão original. Lacan, portanto, nos propõe a linguagem como condição do inconsciente. A linguagem seria, pois, a condição para

²⁰⁸ PONTALIS, Jean-Bertrand Lefèvre. *Perder de vista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991, p. 210.

se investigar aquilo que se manifesta no procedimento inventado por Freud, através do seu método de associação livre.

Todavia tal investigação mantém a experiência a um certo nível particular e a sua investigação não têm assim seu alcance universal. No entanto, qualquer transmissão dessa *práxis* apareceria como uma narrativa que relata o drama subjetivo de cada um que se submete à experiência analítica enquanto tal. Freud no seu famoso “Projeto para uma psicologia científica” de 1895 já pensara o psíquico, o eu e a superfície.

“Imaginemos o ego como uma rede de neurônios catexizados e bem facilitados entre si (...). Nesse caso, uma Qn que, tendo penetrado, proveniente do exterior ϕ , em um neurônio a , tivesse seguido o neurônio b em caso de não ser influenciada, fosse agora influenciada de tal modo pela catexia colateral $a - \alpha$ que só cedesse uma fração (de quantidade) a b e talvez nem sequer chegasse a b . Portanto, quando existe um ego, ele, por força, deve *inibir* os processos psíquicos primários”.²⁰⁹

O interessante é que Lacan encontra-se com sua noção de sujeito no mesmo lugar que Freud: num sistema de significantes – com estrutura de grafo. Assim, o grafo do desejo de Lacan é o primeiro instrumento que podemos nos apoiar para começarmos a opor “significante” e “letra”, em suma, lingüística e psicanálise. A lingüística estaria do lado do significante. A psicanálise: do lado da letra. O significante é o que se escuta, ao passo que a letra é o que se lê. E como entender tal oposição? Tratar-se-ia de uma dialética? E não é à toa que o grafo do desejo está desenvolvido num texto de Lacan intitulado: “A subversão do sujeito e a dialética do desejo no inconsciente freudiano” de 1960. Nele se vê claramente um uso rigoroso e estrito entre letras de um lado e significantes de outro. Sobre esta oposição entre significante e letra, em princípio, pareceu que Ferdinand Saussure está de alguma maneira em contigüidade com Sigmund Freud nas leis que ordenam o discurso.

“A hesitação de Freud entre as sílabas e as letras é sintomática. Saussure refere-se a sílabas, Lacan, a fonemas e sons. Freud fala de associações inconscientes, Saussure de poemas, e Lacan, da linguagem dos analisandos. Contextos bem diferentes que procuramos relacionar”²¹⁰

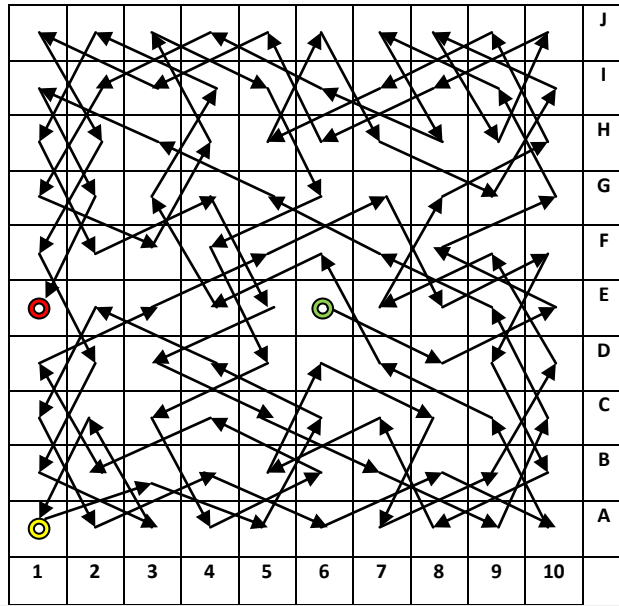
²⁰⁹ FREUD, Sigmund. “Projeto para uma psicologia científica” (1895). Rio de Janeiro: Imago, ESB, 1970.



²¹⁰ WILLEMART, Philippe. *A pequena letra em teoria literária – a literatura subvertendo as teorias de Freud, Lacan e Saussure*, 1997, p. 174.

Claude Berge (1926-2002), pesquisador emérito do CNRS, foi um dos matemáticos fundadores do OuLiPo. Raymond Queneau seguia seus cursos sobre os grafos no *Institut Poincaré* desde 1958. Berge se interessava por este laço entre literatura e matemática, sobretudo quanto ao romance policial. Foi ele quem propôs a Georges Perec outro problema matemático que afligiu Euler, mas que, ao contrário do problema das pontes, só foi solucionado em 1960, e que contribuiu sobremaneira na confecção de *La Vie mode d'emploi*. Tratava-se, inicialmente, da aplicação na construção do romance – e o cruzamento de tantas histórias juntas – do uso de uma *contrainte* obtida a partir de um biquadrado latino e suas equivalências com as estruturas da teoria dos grafos. O primeiro a escrever sobre o assunto foi exatamente Euler que usava letras latinas para os quadrados nesta sua obra, que tratava, todavia, de aplicações à estatística.

Desde então muitos problemas de ordem combinatória tem sido modelados por grafos que, por sua vez, chegam a resultados combinatórios de aplicação generalizada. A teoria dos grafos é hoje uma aérea de intensa investigação entre os matemáticos. O corolário da *poligrafia do cavaleiro* que estabelece as condições necessárias e suficientes para admitir a possibilidade de um trajeto num determinado circuito, uma vez que o vértice de partida e chegada podem ser os mesmos ou não, foi o que norteou Perec na seqüência dos capítulos de [VME]. E funciona da seguinte maneira – lembrando somente que Perec buscava uma partida e uma chegada em lugares distintos de um tabuleiro.

Perec, tendo em mãos a resolução do problema a partir de um tabuleiro de xadrez, onde somente o cavalo percorreria, com seu movimento característico em “L”, todas as casas do tabuleiro sem passar em seu trajeto duas vezes pelo mesmo lugar, associa a cada uma das 64 casas (8x8) um vértice de um grafo (G). As arestas que ligam os vértices associados permitem ao cavalo efetuar assim seu movimento característico em “L”, no entanto, sem repetir um mesmo movimento no caso. Deste modo, Perec estabeleceu para si a partir de um tabuleiro biquadrado latino com 100 casas – tomado agora numa ordem 10x10 – que faria uma justaposição ao desenho da planta da fachada do prédio que concebera. Tal trajeto entre os capítulos, e conseqüentemente entre os apartamentos dos personagens está apresentado abaixo e lhe serviu como um roteiro prévio da ordenação e seqüência cruciais entre os 99 capítulos de seu livro, pré-concebidos anteriormente e que, em princípio, estariam desordenados entre si. Veja em seguida a sobreposição desmembrada da fachada do edifício com o tabuleiro de ordem 10x10; vemos assim também a ordem dos capítulos e alguns personagens localizados no plano da fachada do prédio.



Honoré	SMAUTF	SUTTON	ORLOWSKA	ALBIN	Morellet	Simpson Troyan Troquet	
HUTTING	GRATIOLET		CRESPI	NIETO & ROGERS	Jérôme	Fresnel	PLASSAERT
<i>Brodin-Gratiolet</i>					Jérôme		
CINOC	DOUTOR DINTEVILLE				WINCKLER		
<i>Hourcade</i>	<i>Gratiotel</i>				Hébert		
RÉOL	RORSCHACH				FOULEROT		
<i>Speiss</i>					<i>Ecard</i>		
BERGER	<i>Grifalconi</i>				MARQUISEAUX		
	<i>Danglars</i>				Colomb		
	BARTLEBOOTH				FOUREAU		
<i>Appenzel</i>				DE BEAUMONT			
ALTAMON				LOUVET			
MOREAU							
ENTRADA DE SERVIÇOS	MARCIA	ANTIGUIDADES	Claveau SRA. NOCHERE	HALL DE ENTRADA		<i>Massy</i>	
 QUARTOS DE DESPEJO	CALDEIRA		DESPEJO	MAQUINARIA DO ELEVADOR		QUARTOS DE DESPEJO	

RUE SIMON-CRUBELLIER
Os nomes dos ocupantes anteriores são dados em grifo.

Fig.: O plano da fachada do prédio sobreposto ao tabuleiro biquadrado latino de ordem 10x10.

59	83	15	10	57	48	7	52	45	54
97	11	58	82	16	9	46	55	6	51
84	60	96	14	47	56	49	8	53	44
12	98	81	86	95	17	28	43	50	5
61	85	13	18	27	79	94	4	41	30
99 Fim	70	26	80	87	1 Início	42	29	93	3
25	62	88	69	19	36	78	2	31	40
71	65	20	23	89	68	34	37	77	92
63	24	66 [67]	73	35	22	90	75	39	32
[66] [...]	72	64	21	67	74	38	33	91	76

Fig.: Ordem e localização dos capítulos



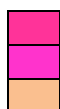
Buraco (onde era para ser o capítulo 66, na seqüência, fica um vazio [...])



Capítulos anômalos depois do salto do capítulo 66
Réol (cap. 98)



Escadarias
Maquinaria do elevador



Bartlebooth (caps. 26-70-80-87-99)
Winckler (cap. 8-44-53)
Valène (cap. 51)

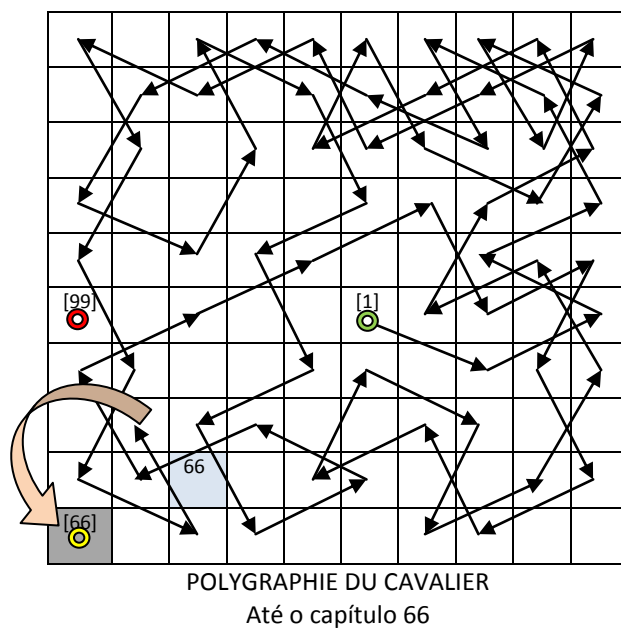


Marcia

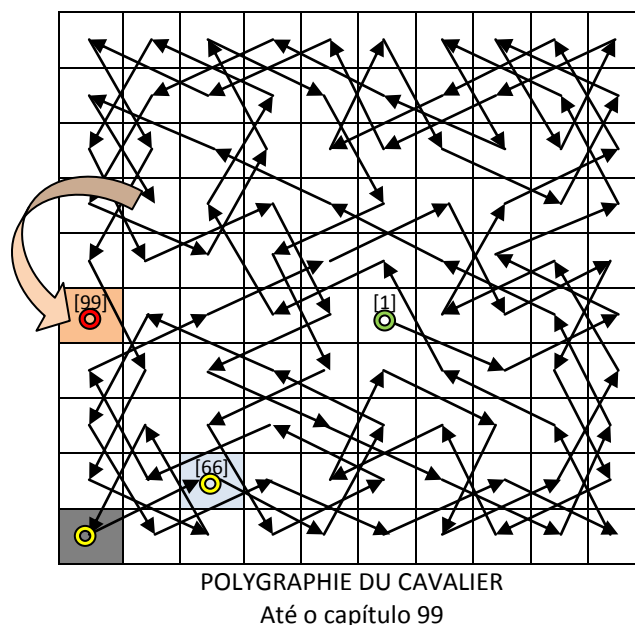


A entrada de serviço
A portaria e o hall de entrada

Contudo, há algo que se passa e que nos chamou atenção na altura do capítulo 66, nota-se de passagem, que ele se repete. Aliás, há um salto ali. Criou-se assim um canto problemático na quadratura que se repetirá também na *contrainte* da “diagonal do compêndio”, como veremos a seguir. Arriscamos, entretanto, uma hipótese: o número 66, além de ser o número 99 invertido, é também um ano de virada na cena intelectual francesa do estruturalismo. É o ano de publicação de nada mais nada menos do que alguns livros que marcariam definitivamente o início do fim da onda do estruturalismo.



O autor aplicou um curioso recurso na contagem e no trajeto pré-estabelecido enquanto tal. Há uma suspensão misteriosa na seqüência que determinará um rearranjo esquemático e que nos indicará o vestígio de um acontecimento e a apresentação de um furo sutil na estrutura.



E como se escreve um acontecimento? Para caracterizar este *instante* num romance, [VME] está aberto às mais variadas formas escriturais do presente. E foi preciso esquadrihar todo o caminho traçado desta *poligrafia do cavaleiro*, cujo percurso possível e necessário se faz passar por todas as casas, seja do tabuleiro, seja do edifício imaginário. Tal estratégia funciona como uma espécie de figura de “fundo” estrutural, que traçaria os contornos já previamente definidos de uma grande história porvir. Em todo caso, no que se refere aos aspectos lógicos, Perec antes de escrever seu livro [VME] já sabia por onde iria começar e por onde iria concluir tamanho romance ²¹¹. No entanto, restava ainda escrevê-lo. E assim como havia uma ordem privilegiada no plano da sucessão dos capítulos, havia também uma série de interlúdios sobre os quais vingava toda a força de tantas histórias paralelas. O corte nas narrativas, portanto, é um elemento estruturante desta trama. Tudo, portanto, está lá presente ao mesmo tempo, como se cada história refletisse a luz de todas as outras, e, simultaneamente, emitisse sua única e inextinguível radiação. Se existe então um motivo para algum personagem estar presente num quarto ou em algum outro cômodo do apartamento, fazendo algo por mais trivial que pareça, é porque alguma coisa anseia por ser vista de imediato, ao sabor de um aparente acaso, ou de um caos das coisas em sua urgente simultaneidade.

No entanto, a narração funciona por acréscimo, isto é, ela é extensa, descritiva, criteriosa e cheia de listas aparentemente aleatórias. Os incontáveis objetos inventariados, as citações estabelecidas, os pastiches calculados, cada capítulo contém um estilo, uma escrita, uma caligrafia diferente. O leitor é convidado assim a seguir um caminho que lhe foi preparado previamente à obra ²¹². A abrangência daquele momento presente, inclusive, não se limita ao momento daquele presente. Moradores antigos são constantemente evocados, histórias de vidas são paulatinamente entrelaçadas; com o passar do tempo, vamos sendo tragados por uma imagem de tudo que existe e existiu dentro daquele prédio. Como disse Perec uma vez:

« [...] mon ambition d'écrivain serait de parcourir toute la littérature de mon temps sans jamais avoir le sentiment de revenir sur mes pas ou de remarcher dans mes propres traces, et d'écrire tout ce qui est possible à un homme

²¹¹ O poeta e matemático Raymond Queneau (1903-1976) é a principal indicação para [VME] conter 99 capítulos. O livro, inclusive, é dedicado à sua memória. Fundador do OuLiPo, Queneau foi um grande incentivador na trajetória estilística de Perec. Seus “Exercícios de estilo” remetem diretamente à cifra dos 99 [modos de contar uma mesma história], tornando-o quase místico nesta relação posta entre autor-leitor. Um passo a mais, um passo a menos, a relação se faz e não se faz; a proporção não existe, já que algo não se completa na suposta totalidade e perfeição que se alcançaria ao chegar no n. 100.

²¹² Neste sentido *La vie mode d'emploi* [VME], 1978, de Georges Perec se distingue de *Rayuela* [O jogo da amarelinha], 1968, de Julio Cortázar, onde neste último, o leitor, apesar de seguir a leitura à sua maneira, basicamente tem dois livros nas mãos: *Rayuela* pode ser lido tanto numa leitura corrente que se interrompe no capítulo 56, como também numa outra seqüência pré-definida anteriormente, indicada pelo autor no final de cada capítulo.

d'aujourd'hui d'écrire : des livres gros et des livres courts, des romans et des poèmes, des drames, des livrets d'opéra, des romans policiers, des romans d'aventures, des romans de science-fiction, des feuilletons, des livres pour enfants... »

Por meio de uma operação de “disseminação” – ao contrário do que vimos em *W ou le souvenir d'enfance*, que opera por “subtração” – *La Vie mode d'emploi* visa dissolver, pelo efeito de um excesso, uma equivalência espalhada em sua multiplicidade, mediante uma quase infinita rede de distribuição metonímica.

[W] que operava pelo efeito de uma falta na retirada de cena de um texto que se auto-explicaria se opõe terminantemente a [VME] que opera pelo efeito de disseminação poética, espalhando em sua dispersão concentrada uma pura presença da letra calculadamente distribuída por todas as partes na trama. No entanto, o que melhor foi dito a respeito da multiplicidade deste texto, o escritor Ítalo Calvino disse em sua quinta lição americana:

“Creio que este livro, publicado em Paris em 1978, quatro anos antes da morte prematura do autor aos 46 anos, seja o último verdadeiro acontecimento na história do romance. E isto por vários motivos: o incomensurável do projeto nada obstante realizado; a novidade do estilo literário; o compêndio de uma tradição narrativa e a suma enciclopédica de saberes que dão forma a uma imagem do mundo; o sentido do hoje que é igualmente feito com acumulações do passado e com a vertigem do vácuo; a contínua simultaneidade entre ironia e angústia; em suma, a maneira pela qual a busca de um projeto estrutural e o imponderável da poesia se torna uma só coisa”.²¹³

A segunda e decisiva *contrainte* que localizamos em [VME] nos mostra ainda mais o alcance e a força deste acontecimento literário. Trata-se da *diagonal do compêndio* presente no poema do capítulo LI [III, 51, Valène 1], que tem a seguinte estrutura: trata-se de um grande poema com três estrofes de 60 versos cada uma. Para sermos mais precisos: na primeira estrofe há 60, na segunda também e na terceira há 59. Cada verso contém também sessenta caracteres contando os espaços entre as palavras. Assim encontramos um resumo de diversas histórias do romance condensado em cada verso que contém a seguinte característica, a saber: uma diagonal se forma com uma letra atravessando cada uma das três estrofes. Na primeira, a letra *a*. Na segunda, a letra *m* e na terceira, a letra *e*. Assim, uma “ÂME” atravessaria todo o texto.

²¹³ CALVINO, Ítalo. “Multiplicidade”. In: *Seis propostas para o próximo milênio – lições americanas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990, p. 115-138.

1. Pélage vainqueur d'Alkamah se faisant couronner à Covadonga
2. La cantatrice exilée de Russie suivant Schönberg à Amsterdam
3. Le petit chat sourd aux yeux vairons vivant au dernier étage
4. Le crétin chef d'îlot faisant préparer des toneaux de sable
5. La femme avare écrivant ses moindres dépenses dans un cahier
6. Le faiseur de puzzles s'acharnant dans ses parties de jacquet
7. La concierge prenant soin des plantes des locataires absents
8. Les parents prénommant leur fils Gilbert en hommage à Bécaud
9. L'épouse du Comte libéré par l'Ottomane acceptant la bigamie
10. La femme d'affaires regrettant de ne plus être à la campagne
11. Le petit garçon descendant la poubelle en rêvant à son roman
12. Le neveu gandin accompagnant la globe-trotteuse australienne
13. La tribu évitiste échappant sans arrêt au doux anthropologue
14. La cuisinière refusant de se servir d'un four auto-nettoyant
15. Le PDG de l'hôtellerie internationale sacrifiant 1 % à l'art
16. L'infirmière regardant avec nonchalance un magazine illustré
17. Le poète allant en pèlerinage faisant naufrage à Arkhangelsk
18. Le violon italien faisant perdre patience à son miniaturiste
19. Le couple gras et mangeur de saucisses n'arrêtant pas la TSF
20. Le colonel manchot après l'attaque du Grand Quartier Général
21. Les tristes rêveries de la jeune fille au chevet de son père
22. Les clients autrichiens négociant un «Bainturc» plus vapoureux
23. L'homme de peine du Paraguay s'apprêtant à brûler une lettre
24. Le jeune milliardaire étudiant l'aquarelle en knickerbockers
25. L'inspecteur des Eaux & Forêts fonadant une réserve d'oiseaux
26. La veuve emballant ses souvenirs dans de vieux hebdomadaires
27. Le cambrioleur international passant pour un grand magistrat
28. Robinson Crusoé vivant bien à l'aise dans son îlot solitaire
29. Le hamster joueur de dominos amateur de croûtes d'Édan étuvé
30. Le douloureux «tuer de mots» traînant auprès des bouquinistes
31. L'enquêteur vêtu de noir vendant une nouvelle clé des songes
32. Le marchand d'huile ouvrant à Paris un restaurant à poissons
33. Le vieux maréchal tué par la chute d'un beau lustre vénitien
34. Le stayer défiguré se mariant avec la soeur de son pacemaker
35. La cuisinière n'ayant à faire qu'un oeuf et du haddock poché
36. Le jeune couple s'endettant deux ans durant pour un lit luxe
37. La femme du marchand d'art délaissée pour une star italienne
38. L'amie d'enfance relisant les biographies de ses cinq nièces
39. Le Monsieur mettant dans des bouteilles des figures en liège
40. L'archéologue cherchant les traces des rois arabes d'Espagne
41. L'ancien clown de Varsovie menant une petite vie dans l'Oise
42. La belle-mère coupant l'eau chaude si son gendre va se raser
43. Le Hollandais disant que tout nombre est somme de K premiers
44. Scipion définissant par du vieux avec du neuf un nonagénaire
45. L'atomiste lisant aux lèvres de l'homme-tronc sourd et muet
46. Le brigand albanais chantant son amour à la star d'Hollywood
47. L'industriel allemand voulant cuisiner son gigot de sanglier
48. Le fils de la dame au chien préférant le porno à la prêtrise
49. Le barman malais échangeant en pidgin-english sa déesse-mère
50. Le petit garçon privé de gâteau le voyant apparaître en rêve
51. Les sept acteurs refusant le rôle après avoir lu le scénario
52. L'Américain déserteur laissant mourir sa patrouille en Corée
53. Le guitariste changeant de sexe puis devenant une super-star
54. Le maharadjah offrant une chasse au tigre à un Européen roux
55. Le grand-père libéral trouvant son inspiration dans un roman
56. Le calligraphe recopiant dans la Médina une sourate du Coran
57. Orfanik demandant l'air d'Angelica dans l'Orlando d'Arconati
58. L'acteur ourdissant sa mort avec l'aide de son frère de lait
59. La jeune Japonaise tenant à bout de bras la torche olympique
60. Aetius arrêvant les hordes d'Attila aux Champs Catalauniques

61. Le sultan Selim III atteignant huit cent quatre-vingt-huit m
 62. Le sergent-chef trépassant d'une absorption massive de gomme
 63. Le second du Fox découvrant le dernier message de Fitz-James
 64. Le jeune étudiant qui resta pendant six mois dans sa chambre
 65. La femme du producteur partant pour un nouveau tour du monde
 66. Le monteur en chauffage central réglant l'allumage au mazout
 67. Le riche amateur léguant à la bibliothèque son argus musical
 68. Le petit garçon classant ses collections de buvards médicaux
 69. Le cuisinier comédien embauché par une très riche Américaine
 70. L'ancienne joueuse de tripot devenue une petite femme timide
 71. Le préparateur frustré perdant trois doigts à la main gauche
 72. La jeune fille vivant avec un maçon belge à Chamont-Porcien
 73. L'ancêtre du docteur croyant avoir percé l'énigme du diamant
 74. La jeune femme faisant conclure un pacte avec Méphistophélès
 75. Le fils de l'antiquaire pétaradant dans sa combinaison rouge
 76. Le fondé de pouvoir jetant le secret des chimistes allemands
 77. L'ancien professeur d'histoire brûlant son manuscrit renvoyé
 78. Le vieil industriel japonais magnat de la montre sous-marine
 79. Le diplomate criant vengeance pour sa femme et pour son fils
 80. La dame ne partant que le lendemain redemandant ses haricots
 81. La vedette méditant sur une recette de mousseline de fraises
 82. La vieille lady faisant collection de montres et d'automates
 83. Le magicien devinant tout avec des nombres choisis au hasard
 84. Le boyard offrant à la Grisi un charmant vis-à-vis en acajou
 85. Le chauffeur ne conduisant plus s'amusant avec des réussites
 86. Le médecin rêvant de donner son nom à une recette de cuisine
 87. L'ingénieur se ruinant dans le commerce des peaux africaines
 88. Le Japonais initiant douloureusement les Trois Hommes Libres
 89. Le vieil autodidacte remâchant mille souvenirs de sanatorium
 90. L'arrière-petit-cousin devant mettre l'héritage aux enchères
 91. Les douaniers déballant le samovar de la Princesse en colère
 92. Le marchand d'indienneries aménageant au 8^e son pied-à-terre
 93. Le compositeur offrant à Hambourg l'Ouverture à la Française
 94. Marguerite regardant au compte-fils la miniature à restaurer
 95. Chéri-Bibi donnant son nom au chat roux du faiseur de puzzle
 96. Le garçon du night-club montant sur scène présenter la revue
 97. Le cadre donnant une somptueuse réception pour ses collègues
 98. La femme de l'agence immobilière visitant l'appartement vide
 99. La dame faisant des emboîtages pour les puzzles de l'Anglais
 100. La petite fille qui mord dans un coin de son petit-beurre Lu
 101. Le prêteur faisant mourir en un seul jour 30 000 Lusitaniens
 102. La jeune fille en manteau zyeutant un plan du metro parisien
 103. Le gérant de l'immeuble songeant à arrondir ses fins de mois
 104. La petite parfumeuse choisissant les bagues du vieil artisan
 105. L'éditeur de Damas ruiné par les Nationalistes anti-Français
 106. Le critique commettant un crime pour une marine de l'Anglais
 107. La vieille domestique rêvant de croque-mort à l'oeil haineux
 108. Le savant comparant les effets de la strychnine et du curare
 109. L'étudiant mettant du viandox dans le potage des végétariens
 110. Le troisième ouvrier lisant sa lettre en sortant du chantier
 111. Le vieux maître d'hôtel recalculant sans fin une factorielle
 112. L'abbé ému venant à l'aide d'un Français perdu dans New York
 113. Le pharmacien enrichi retrouvant la trace du Très Saint Vase
 114. Le chimiste s'inspirant de la technique d'un fondeur italien
 115. L'homme en pardessus noir en train d'enfiler des gants neufs
 116. Guyomard séparant dans l'épaisseur un dessin de Hans Bellmer
 117. L'ami de Liszt & de Chopin composant une valse étourdissante
 118. Dom Pérignon faisant goûter à Colbert son meilleur Champagne
 119. Amerigo mourant apprenant qu'on donne son nom à un continent
 120. Monsieur Riri somnolant après déjeuner derrière son comptoir

121. Mark Twain décrochant dans un journal sa notice nécrologique
 122. La secrétaire polissant le poignard sous lequel périt Kléber
 123. Le philologue faisant un legs au collègue dont il fut recteur
 124. La jeune fille-mère prenant son bain en lisant du Pirandello
 125. L'historien écrivant sous des noms divers des romans olé-olé
 126. Le vieux bibliothécaire accumulant les preuves que Hitler vit
 127. L'aveugle en train d'accorder le piano de la chanteuse russe
 128. Le décorateur tirant parti du squelette rouge d'un bébé-porc
 129. L'imprésario croyant faire fortune avec le trafic des cauris
 130. La cliente abusée perdant ses cheveux en voulant les teindre
 131. La sous-bib encadrant au crayon rouge les critiques d'opéras
 132. Le cocher épris croyant qu'il y a un rat derrière la tenture
 133. Les mitrons apportant des canapés chauds pour le grand raout
 134. Pip et La Minouche renversant le pot de lait de l'infirmière
 135. Le pioupiou bloqué avec sa promise dans l'ascenseur en panne
 136. L'Anglaise au pair lisant enfin la missive de son boy-friend
 137. Le libraire d'occasion trouvant trois lettres de Victor Hugo
 138. Les amateurs de safaris posant à côté de leur guide indigène
 139. La belle Polonaise revenant de Tunisie avec son petit enfant
 140. L'ingénieur général tué par baïonnette dans le salon de son hôtel
 141. Le chirurgien obligé d'opérer sous la menace des armes à feu
 142. Le professeur de français corrigeant des devoirs de vacances
 143. L'épouse du magistrat avisant après le feu des perles noires
 144. Le coureur tentant de faire homologuer son record de l'heure
 145. Le militaire reconnaissant son ancien professeur de physique
 146. L'ancien propriétaire rêvant de créer un vrai héros de roman
 147. Le jazzman trop perfectionniste recommençant les répétitions
 148. Les fans de Tasmanie offrant à leur idole 71 souris blanches
 149. La matheuse rêvant de construire la plus haute tour du monde
 150. Le chorégraphe fon d'amour revenant hanter la dure ballerine
 151. L'ex-concierge espagnole se refusant à débloquent l'ascenseur
 152. Le livreur de chez Nicolas nettoyant les glaces du vestibule
 153. Le fumeur de Por Larranaga écoutant un gramophone à pavillon
 154. Le vieillard pornographique attendant à la sortie des lycées
 155. Le botaniste du Kenia espérant baptiser un épiphyllé ivoirien
 156. Le jeune Mozart jouant devant Louis Seize & Marie Antoniette
 157. Le Russe faisant tous les concours publiés dans les journaux
 158. Le jongleur ayant avalé son couteau rendant des petits clous
 159. Le fabricant d'articles de piété mourant de froid en Argonne
 160. Les vieux chevaux aveugles tirant des wagonnets dans la mine
 161. L'urologue rêvant de la polémique entre Asclépiade et Galien
 162. Le bel aviateur cherchant sur la carte le chemin de Corbénie
 163. L'ouvrier ébéniste se chauffant à un éphémère feu de copeaux
 164. Les touristes s'efforçant en vain de refaire la bague turque
 165. Le professeur de danse tué à coups de canne par trois voyons
 166. La jeune princesse priant au chevet de son grand-père le roi
 167. La locataire épisodique vérifiant la tuyauterie du sanitaire
 168. Le chef de service arrivant à être absent quatre mois par an
 169. L'antiquaire plongeant les doigts dans un bocal de malossols
 170. Le bijoutier lisant l'entrefilet qui signe son arrêt de mort
 171. Le peintre côté ajoutant son brouillard aux oeuvres célèbres
 172. Le Prince Eugène faisant compter toutes les Saintes Reliques
 173. L'Empereur songeant à L'Aigle pour attaquer les Britanniques
 174. La dame en robe à pois faisant du tricot au bord de la plage
 175. Les Mélanésiennes faisant de la gym sur un disque de Haendel
 176. Le jeune acrobate ne voulant plus jamais quitter son trapèze
 177. Gédéon Spilett retrouvant dans sa poche une ultime allumette
 178. L'ébéniste italien matérialisant l'impalpable travail du ver
 179. Le vieux peintre faisant tenir toute la maison dans sa toile

FIN DE LA DIAGONALE DU COMPENDIUM [III, 51, Valène, 1]

Uma coisa que pode nos parecer estranha, aparentemente, é que em [VME] são 99 capítulos e não 100 ao todo, como indicariam os caminhos propostos pela *poligrafia do cavaleiro*. Mais ainda, são três estrofes na *diagonal do compêndio* com “quase” 60 versos cada uma, no capítulo LI [III, 51, Valène 1]; “quase”, por isso que se pode notar acima, pois são 179 no total. Quebra radical de uma expectativa de simetria da boa forma e de uma estrutura “totalizante”. Enfim, se existe uma esfera deste sistema, ela não é tão redonda assim. Pelo contrário, trata-se de uma esfera furada. Uma incompletude estrutural. Porém, mais do que essa *incompletude* da presença de um lugar vazio, apontada pelo que escapa ao significante, numa referência clara à *lingüística* de um significante que falta na estrutura, passa-se a uma escrita cuja *lógica* aponta para uma *inconsistência*; lógica da ordem de um “não-todo” que é compartilhada do Outro. Lógica do *significante* que implica agora uma *letra* dita e contida no Outro na qual se pode falar assim de inconsistência do Outro e não mais somente em sua incompletude.

Seria preciso refazer a história do processo de criação perequiano, algo que se imporia a partir daí. Porém isso, forçosamente, não será tratado nesta presente pesquisa ²¹⁴. Pois veremos somente aquilo que se deu a ver na ação de uma estrutura tramada. E que curiosamente, por exemplo, quanto à *diagonal do compêndio*, passou inteiramente despercebido (ou negligenciado) na tradução brasileira de [VME].

i. Essa aventura de linhas

Existe alguma coisa especialmente em comum entre este romance [VME], a arte de montar um quebra-cabeça e a arte sutil de jogar o Go. Encontramos isso já no preâmbulo do livro, que se abre com uma epígrafe de Paul Klee – “a vista segue os caminhos que lhe foram preparados na obra” – dos seus *Pädagogisches Skizzenbuch*. O pitoresco é que o capítulo XLIV [II, 44, Winckler, 2, p. 239-245] reproduz em quase toda sua totalidade o conteúdo de tal preâmbulo de abertura, exceto esta epígrafe mencionada acima e algumas de suas figuras. E [VME] começa logo dizendo assim:

« Au départ, l’art de puzzle semble un art bref, un art mince, tout entier contenu dans un maigre enseignement de la Gestalt-theorie : l’objet visé – qu’il s’agisse d’un acte perceptif, d’un apprentissage, d’un système physiologique ou, dans le cas qui nous occupe, d’un puzzle de bois – n’est pas une somme d’éléments qu’il

²¹⁴ Visto que este trabalho não se debruça de forma efetiva sobre conceitos, diz Georges Canguillem na *Revue Internationale de Philosophie*, 1963, que: “(...) trabalhar um conceito é fazer variar sua extensão e sua compreensão, é generalizá-lo pela incorporação de traços de exceção, exportá-lo para fora de sua região de origem, tomá-lo como um modelo ou, inversamente, buscar-lhe um modelo; em suma conferir-lhe progressivamente, por meio de transformações regulares, a função de uma forma.”

faudrait d'abord isoler et analyser, mais un ensemble, c'est-à-dire une forme, une structure : l'élément ne préexiste pas à l'ensemble, il n'est ni plus immédiat ni plus ancien, ce ne sont pas les éléments qui déterminent l'ensemble, mais l'ensemble qui détermine les éléments : la connaissance du tout et des ses lois, de l'ensemble et de sa structure, ne saurait être déduite de la connaissance séparée des parties qui le composent : cela veut dire qu'on peut regarder une pièce d'un puzzle pendant trois jours et croire tout savoir de sa configuration et de sa couleur sans avoir le moins du monde avancé : seule compte la possibilité de relier cette pièce à d'autres pièces, et en ce sens il y a quelque chose de commun entre l'art du puzzle et l'art du go »²¹⁵

Até aqui nos detivemos em algumas leis próprias de composição. No entanto, trata-se mais de caracterizar as leis de ensambladura, de encaixe e junção entre as peças do que propriamente ir ao encontro dos processos de construção do romance. É nítido que nossa preferência privilegia nesta obra de Georges Perec o que ela oferece de sua concepção da linguagem, isto é, uma linguagem que privilegia o corte, a cesura, as interrupções e a montagem. Limite rítmico no interior de um sistema.

Talvez aqui se delinieie um aspecto frágil desta tentativa de articulação entre literatura e psicanálise. Porém é possível que deste aspecto frágil surja algo de realmente novo desta inusitada aproximação entre Perec e Lacan. O fato é que neste ponto apenas se tateia alguma verdade.

Numa outra obra de Perec, ele escreveu em conjunto com Pierre Lussan e Jacques Roubaud o *Petit traité invitant à la découverte l'art subtil du Go* (1969). Ali se traçam uma série de aspectos relacionados a esse jogo milenar. O livro funciona inicialmente como um pequeno manual de instruções. São apresentadas as regras, os elementos, a história, algumas descrições de jogadas, as aberturas, os termos, enfim, uma ampla explicação deste peculiar jogo (e até então, na época, muito pouco explorado na França). De repente, alguns aspectos cômicos vão entrando na cena do livro. Jogos de linguagem, neologismos com a palavra GO, enfim, aquilo vai transmutando-se em um divertido exercício de estilo literário. Isso se expressa muito bem numa resenha do *L'express* de 1969 em ocasião do lançamento do livro:

« ...Par un matin d'août, d'une exquise suavité, dans le jardin fleuri du moulin d'Andé, en Normandie, les honorables Honimbo Pé-ré-shu et Meijin Ru-bo, assités de Judan Ru-zo, s'adonnent à leur méditation favorite. Elle consiste à poser

²¹⁵ PEREC, Georges. *La Vie mode d'emploi*. Paris: Hachette, 1978 [2006].

alternativement des pions noirs et blancs sur un damier carré et quadrillé : 19 lignes de côté, 361 intersections. Jeu ponctué d'étranges exclamations japonaises : *Atari, Ko, Shimari*. Deux adversaires face à face, une partie de deux heures, une victoire aux points : le go fait son entrée en France. Par la grande port : celle de la littérature, Pé-ré-shu, c'est le romancier Georges Perec, auteur des *Choses* et de *la Disparition*. Celle des mathématiques : Ru-bo n'est que l'équivalence nippone du mathématicien-poète Jacques Roubaud, talentueux auteur des sonnets d'*Epsilon*. Ru-zo : Pierre Lusson, maître assistant à la faculté des Sciences de Paris. Tous les trois viennent de concocter un Petit traité invitant à la découverte de l'art subtil du Go paru aux éditions Christian Bourgois. »

*
* *
*

Não se sabe o propósito original do Go, mas parece que jogo do Go originou-se na China há cerca de 4.500 anos atrás. Pelo que se verificou, é possível que na sua origem ele não tenha sido inventado como um jogo. Uma das versões encontradas sustenta que foi criado com as regras da política chinesa. Outras versões dizem que esteve originalmente ligado à arte da adivinhação. Pode-se dizer, entretanto, que a filosofia chinesa que leva em conta duas forças cósmicas tem alguma coisa a ver com a filosofia de Heráclito na Grécia antiga. Ali, todas as coisas do universo podem ser consideradas como fazendo parte de duas forças opostas, a positiva e a negativa, que estão sempre lutando nas relações entre *Yin* e *Yang*, o masculino e o feminino, a luz e a sombra, o bem e o mal, a vida e a morte etc.

É sabido – e é uma idéia muito difundida – que o *Go-ban*, o tabuleiro do jogo do Go, representa o universo, enquanto as pedras brancas e pretas representam as forças positivas e negativas da natureza. Em outras palavras, existe uma forte relação entre o Go e a arte chinesa da adivinhação.

“Naqueles tempos, a arte da predição do futuro deve ter desenvolvido um papel importante na severa luta contra as forças da natureza. Mais ainda, os monarcas de poder absoluto e origem divina da China dependiam em grande parte desta mesma arte na administração política que era inseparável das funções religiosas. Certo antigo livro chinês sobre Go explica que os 361 cruzamentos do tabuleiro representam os dias do ano e que os quatro cantos correspondem às quatro

estações, mostrando assim uma grande ligação entre o jogo do Go e a arte da adivinhação.”²¹⁶

O tabuleiro usado consiste no entrecruzamento de 19 linhas verticais e 19 linhas horizontais. Segundo alguns autores, é impossível saber com exatidão como o Go chegou a ser desfrutado como um jogo intelectual. Porém, numa época ele foi amplamente jogado nos círculos políticos (e utilizado mais recentemente, por exemplo, devido a sua capacidade de reproduzir táticas militares, como estratégia na Guerra do Vietnã nos anos 1960-70). O tabuleiro do Go, por exemplo, pode ser considerado como um mapa do campo de batalha em miniatura e as pedras brancas e pretas como soldados espalhados.

De qualquer maneira, a combinação formada pelo tabuleiro e as pedras deu menção a um instrumento maravilhoso que sugere táticas, estratégias, políticas e sonhos dos mais variados possíveis. O governo japonês, por exemplo, promoveu o desenvolvimento deste jogo nacional, oferecendo cargos importantes aos seus especialistas e vagas nas universidades para jovens promissores talentos. Esta política contribuiu, segundo alguns, definitivamente, para o progresso do Go.

Por um lado, trata-se de um jogo muito simples. As pedras são claras e escuras, como no xadrez, mas no caso quem começa a partida é o jogador que está com as pretas, o que lhes traz uma ligeira e significativa vantagem, semelhante àquela para quem começa com as peças brancas no xadrez. Todas as pedras (peças) têm o mesmo formato e tamanho. Elas não se movimentam pelo tabuleiro. Elas são simplesmente colocadas sobre os cruzamentos das linhas, intercaladamente pelos jogadores, um de cada vez, o que no começo oferecerá 361 pontos de liberdade disponíveis, e isso se dá no início, quando o tabuleiro está completamente vazio.

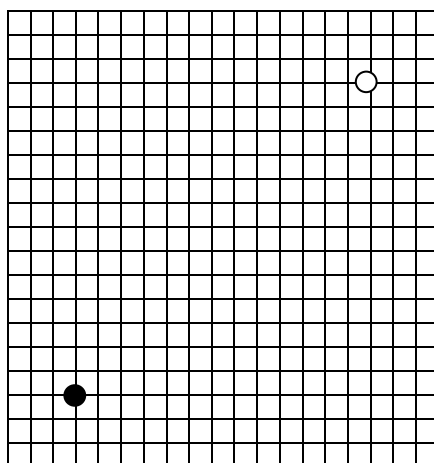


Fig.: Panorama hipotético do tabuleiro de Go após as coordenadas dos dois primeiros lances.

²¹⁶ SABARIEGO, Alexandre. “Manual de regras do grupo *Shibumi*” (internet).

É como se um plano quadriculado fosse sendo preenchido a dois, como num jogo de rabiscos de Winnicott, de um modo – bem longe de ser aleatório – onde se mistura lógica e intuição e que no final se depara com uma imagem próxima de um quadro da *Gestalt* (figura/fundo) ou de uma prancha de um teste projetivo de *Rorschach*.

Cada jogador tem a liberdade de colocar suas pedras onde quiser, excetuando alguns poucos movimentos proibidos. O tempo de uma partida é variável. E jamais duas partidas são idênticas. Por outro lado,

“o Go é considerado um jogo muito difícil. Se os movimentos fossem restritos por mais regras, o jogo seria muito mais fácil devido às limitações que estas regras colocariam às nossas especulações mentais. Do jeito que é, depende estritamente da própria habilidade, de uma maneira parecida ao desenho livre numa tela de grandes dimensões. Por isto, independentemente da partida resultar em vitória ou derrota, o processo do jogo requer um talento criativo semelhante ao da produção de uma obra de arte.”²¹⁷

O Go é freqüentemente considerado como a “Arte da Harmonia” ou a “Arte Marcial do Espírito”. Com o avanço tecnológico, chegamos, por exemplo, ao estágio que os computadores e softwares altamente capacitados já ganham do melhor jogador de xadrez do mundo, mas, ao contrário, no Go, por se tratar de um jogo tão profundo e extenso (na sua combinatória de possibilidades) que dificilmente poderá ser controlado por uma máquina com a mesma maestria de um jogador de excelência. É sabido que uma corporação japonesa oferece há alguns anos uma considerável quantia em dinheiro para quem conseguir desenvolver um software que empate com um simples “faixa preta” – *1 dan*. E existe um *gradus* hierárquico entre os jogadores que varia até o nível máximo de *6 dans*.

Os praticantes do jogo defendem que o Go também é um reflexo surpreendente da natureza humana. Uma partida de Go pode nos dar a oportunidade, segundo eles, de entender o caráter essencial do nosso oponente e a possibilidade de conhecer melhor a nós mesmos. Existem provas contundentes para acreditar, e qualquer praticante o confirma, que o Go tem um alto valor educativo, não só porque contribuiu enormemente em treinar a nossa faculdade de pensar, mas também porque cultiva uma visão mais abrangente da natureza humana.

“O Go é um jogo de disputa por território. Deve-se imaginar o tabuleiro como um vasto território virgem a ser conquistado. Aonde você colocaria suas pedras para cercar a área mais vantajosa ? Pense que o seu rival está no mesmo território e

²¹⁷ Ibidem.

tem o mesmo propósito que você. Ambos almejam pela melhor área. O que acontecerá se o adversário decide ignorar as suas marcas e invade seu território ? Não seria exagerado afirmar que o Go é um jogo que requer um esforço constante. Confrontações e movimentos de ameaças podem chegar a se transformar numa batalha aberta de vida ou morte. O jogo termina quando os territórios ficam hermeticamente fechados, não permitindo mais invasões por parte do inimigo. O jogador com mais território vence.”²¹⁸

Para resumir, há uma dimensão local e outra geral conquistada também pela captura de pedras do outro lado, formando com isso espaços vazios, virtualmente constituídos por aquele que melhor se cercar. Em termos gerais, trata-se de levar em conta no Go, essencialmente, dois aspectos que aqui, finalmente, interessa-nos ressaltar:

- ✓ A noção de vazio caracterizada pela sua estratégia geral.
- ✓ O aspecto do corte característico da tática imposta em qualquer partida, a cada lance.

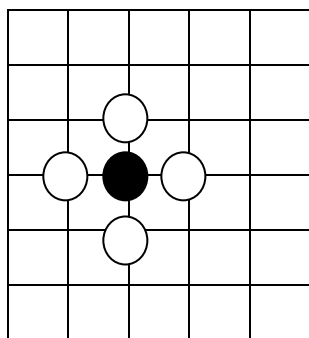


Fig. 1

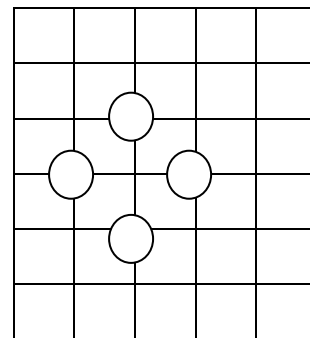


Fig. 2

Como se trata de um jogo de captura, a partir do momento que uma pedra é cercada por todos os lados (acima e abaixo, esquerda e direita), ela perde todos os seus graus de liberdade. Assim, nessa simulação demonstrada nas figuras 1 e 2, o jogador com as pedras pretas acaba perdendo sua peça, pois ela, sendo capturada pelo jogador com as pedras brancas, abre um espaço virtualmente vazio e uma conquista de território pelas brancas que computam um ponto no final ao se fazer a contagem naquele espaço vazio deixado. Afinal, *grosso modo*, o jogador com as negras não poderá voltar a colocar suas peças ali novamente até o fim do jogo.

Outra característica diferenciada do Go é que há um sistema de *handicap* que proporciona um equilíbrio original entre jogadores de nível desigual. Trata-se, simplesmente, de uma vantagem que consiste em combinar quantas jogadas à frente o jogador mais fraco partirá jogando.

²¹⁸ Ibidem.

« La beauté du GO, la fascination qu’il exerce, l’intense émotion qu’il suscite, l’exaltation qu’il provoque viennent du mystère, des mystères qui, à tout instant, à tout niveau, au début ou à la fin de la partie, chez un joueur débutant comme chez un joueur exercé, accompagnent chaque coup, chaque échange. § Ce mystère, cette émotion qui fait que la main a peine à ne pas trembler quand elle pose sa pierre ; cette fascination qui naît lentement puis s’impose à jamais jusqu’à devenir obsession, sinon angoisse, cette beauté ultime qui à tout instant anime l’espace inerte où les adversaires s’affrontent de toute la sauvagerie des escarmouches locales, de toute la quietude des espaces protégés, de toute la subtilité des pièges longtemps ourdis, déployant dans l’espace et dans le temps le sortilège de figures aux mille renversements, nous aimerions ici, maintenant, un instant, les faire partager, savoir parler (...) »²¹⁹

Por outro lado, utilizando-nos agora de um contraponto que nos soa mais familiar e próximo e não tão estranho e distante, debruçemo-nos um pouco sobre o xadrez, onde Wittgeinstein nas suas *Investigações Filosóficas* (1945) numa certa altura escreveu o seguinte:

“(…) eu explico a uma pessoa o jogo de xadrez; e começo por apontar para uma peça e dizer: “Esta peça é o rei”. Pode mover-se desta e daquela maneira, etc. – Neste caso diremos: as palavras “Esta peça é o rei” (ou “Esta peça chama-se rei”) só são, pois, uma explicação se a pessoa a quem a se explica já “sabe o que é uma peça do jogo”, se porventura já jogou outros jogos ou observou “com compreensão” outras pessoas a jogar – e *considerações semelhantes*. Só então é que o aprender o jogo poderá relevantemente perguntar “Como é que se chama isto?” – isto é, a peça do jogo. Podemos dizer: com sentido, só pergunta pelo nome de uma coisa quem já sabe o que vai fazer com ela. Também podemos conceber que a pessoa a quem se faz a pergunta responda: “Põe-lhe tu próprio o nome” – e assim aquele que fez a pergunta tem de resolver tudo sozinho.”²²⁰

Outro importante autor estudioso da linguagem, mais precisamente da lingüística, traz para o século XX e os vindouros a noção de estrutura, tratando também a questão da linguagem como uma espécie de jogo de xadrez. Trata-se de Ferdinand de Saussure. Ele fala no seu “Curso de Lingüística Geral” que a língua é um sistema que conhece somente sua ordem própria.

²¹⁹ PEREC Georges, LUSSON Pierre & ROUBAUD Jacques. *Petit traité invitant à la découverte de l’art subtil du Go*. Paris : Christian Bourgeois Éditeur, 1969, p. 37.

²²⁰ WITTGEINSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

“Uma comparação com o jogo de xadrez fará compreender melhor. Nesse jogo, é relativamente fácil distinguir o externo do interno; o fato dele ter passado da Pérsia para a Europa é de ordem externa; interno, ao contrário, é tudo quanto concerne ao sistema e às regras. Se eu substituir as peças de madeira por peças de marfim, a troca será indiferente para o sistema; mas se eu reduzir ou aumentar o número de peças, essa mudança atingirá profundamente a ‘gramática’ do jogo. Não é menos verdade que certa atenção se faz necessária para estabelecer distinções dessa espécie. Assim, em cada caso, formular-se-á a questão da natureza do fenômeno, e para resolvê-la, observar-se-á esta regra: é interno tudo quanto provoca mudança do sistema em qualquer grau.”²²¹

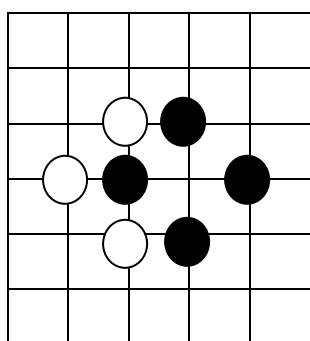
Saussure diz ainda nesse seu curso que “uma partida de xadrez é como uma realização artificial daquilo que a língua nos apresenta sob forma natural”. Para ele, o valor de cada peça no jogo depende da sua posição no tabuleiro, assim como na língua cada termo tem seu valor pela oposição aos outros. “O sistema nunca é mais que momentâneo; varia de uma posição a outra”. Mesmo assim os valores dependem de uma convenção imutável, isto é, a regra do jogo persiste a cada lance. Fato que, por princípios constantes, se estende também em matéria de língua. Finalmente, diz Saussure, para passar de um equilíbrio a outro, o deslocamento de uma peça é suficiente; não ocorrendo uma mudança geral. “Cada lance do jogo de xadrez movimenta apenas uma peça”; do mesmo modo, na língua as mudanças se aplicam a elementos isolados. Apesar disso, segundo ele, “o lance repercute sobre todo o sistema”; assim mesmo, fica impossível prever exatamente os limites desse efeito e as mudanças de valores que disso resultem. “Tal lance pode transformar a partida em seu conjunto” – e ocorre o mesmo com a língua – e ter conseqüências mesmo para o que está fora de cogitação naquele momento. Cada lance numa partida de xadrez, portanto, em qualquer posição dada, tem como característica estar libertada de seus antecedentes e subseqüentes; “é totalmente indiferente que se tenha chegado a ela por um caminho ou outro”. Um observador que acompanhou toda a partida não tem a menor vantagem sobre aquele que chega num momento crítico do jogo; afinal, para Saussure, para descrever uma posição do tabuleiro, não importaria recordar o que ocorreu dez lances antes.

Aliás, numa comparação entre estes dois jogos de tabuleiros, o Go sendo encarado, inclusive, como o anti-xadrez, numa repleta de rede de ironia e sagacidade. Pereg e seus colegas de Go elencam os seguintes pontos:

²²¹ SAUSSURE, Ferdinand. *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot, 1922.

1. O xadrez é um jogo com características feudais fundado sobre a exaltação competitiva e a desigualdade social.
2. É um jogo no qual as regras variaram muito ao longo dos últimos três séculos.
3. O xadrez é um jogo com a antiguidade contestável.
4. Trata-se de um jogo, como as damas, que conhece somente três possibilidades de resultado: a vitória, a derrota ou o empate.
5. É um jogo nada polido.
6. O xadrez não permite que jogadores com níveis diferentes joguem de maneira equilibrada.
7. Uma partida de xadrez dura em torno de 30 lances.
8. O xadrez é um jogo confuso onde não há duas peças que façam a mesma coisa.

Curiosamente, após listar estes oito pontos, os autores arrematam com a seguinte ironia: acabam por assumir que não sabem jogar bem o xadrez...



É a partir desta apropriação do jogo de xadrez e do Go ²²² que faremos então um retorno até [VME], romance peculiar na literatura francesa contemporânea. Mas por que Perec teria escolhido justamente a data de 23 de junho de 1975? Constantemente fizemos essa pergunta ao longo da pesquisa. E uma coisa não é possível deixar de considerar: Perec esteve em análise durante 4 anos de 1971 a 1975, deixando de freqüentar o consultório de seu psicanalista justamente no mês de junho de 1975.

Georges Perec escreveu um pequeno e célebre ensaio para a revista *Cause Commune* (1977) sobre sua experiência analítica: *Les lieux d'une ruse* [os lugares de uma astúcia]. É ali que ele relata que iniciou uma análise em maio de 1971 e a terminou em junho de 1975.

“Eu coloco em princípio como uma evidência esta equivalência da palavra e da escritura, da mesma maneira que assimilo a folha branca a este outro lugar de hesitações, de ilusões e de rasuras que foi o teto do consultório do analista. Eu sei bem que aquilo não vem de si, mas vem assim, para mim, no entanto, e é

²²² Na figura ao lado está caracterizada uma posição tão excepcional quanto misteriosa no Go chamada de “Ko” ou *Eternidade*. No caso, e só nesses casos, é permitido para as brancas colocarem sua pedra no espaço vazio virtualmente reservado às negras e capturarem, por conseguinte, a pedra preta ameaçada por “Atari”, que significa, a título de comparação, uma espécie de jogada como o *cheque* – do xadrez – em jogo.

precisamente isto que esteve em jogo na análise. É aquilo que teve lugar, aquilo que foi forjado, de sessão em sessão, no curso destes quatro anos. (...) não houve um “antes” e um “depois”. Houve um presente da análise, um “aqui e agora” que começou, durou, se acabou. Eu poderia inclusive escrever “que empreendeu quatro anos para começar” ou “que se concluiu durante quatro anos”. Não teve nem começo nem fim; bem antes da primeira sessão, a análise já havia começado, seria somente pela lenta decisão de fazer uma, e pela escolha do analista; bem depois da última sessão, a análise prossegue, seria só nesta duplicação solitária que *imita a obstinação e o empacamento*: o tempo da análise foi uma sedução no tempo, uma distensão do tempo: houve durante quatro anos um cotidiano da análise, um ordinário: pequenas marcas nas agendas, o trabalho descascado na espessura das sessões, seu retorno regular, seu ritmo. A análise foi de início aquilo: uma certa clivagem dos dias – os dias com e os dias sem – e para os dias com, alguma coisa que tinha dobra, redobra: na estratificação das horas, um instante suspenso, outro; na continuidade da jornada, uma espécie de parada, um tempo. Havia alguma coisa de abstrato neste tempo arbitrário, alguma coisa que era simultaneamente tranqüilizadora e terrível, um tempo imutável e eterno, um tempo imóvel num espaço improvável. Sim, claro, eu estava em Paris, numa região que conhecia bem, numa rua onde eu mesmo já havia morado, a alguns metros de meu bar favorito e de muitos restaurantes familiares, e eu poderia me distrair ao calcular minha longitude, minha latitude, minha altitude e minha orientação (a cabeça ao oeste-norte-oeste, os pés ao leste-sul-leste). (...) O outro, atrás, não dizia nada. A cada sessão eu esperava que ele falasse. Eu estava persuadido que ele escondia alguma coisa, que ele sabia muito mais e que não queria dizê-lo, que ao menos não pensava, que tinha sua idéia por detrás da cabeça. Um pouco como se as palavras que me passavam pela cabeça fossem se alojar atrás da sua cabeça para ali se enterrar para sempre, suscitando, ao longo das sessões, uma bolha de silêncio tão pesada que minhas palavras eram ocas, tão cheia que minhas palavras eram vazias. Desde então, tudo se torna desconfiança, tanto minhas palavras como seus silêncios, fastidioso jogo de espelhos onde as imagens se reenviavam sem fim suas grinaldas moebiusianas, sonhos por demais belos para serem sonhos. Onde estava o verdadeiro? Onde estava o falso? Quando eu tentava me calar, de não mais me deixar cativar no exame derrisório, nessas ilusões de palavra abundante, o silêncio, logo em seguida, tornava-se insuportável. Quando eu tentava falar, dizer alguma coisa de mim, de afrontar

este *clown* interior que fazia trocadilhos tão bem com minha história, este ilusionista que sabia tão bem iludir a si mesmo, logo em seguida eu tinha a impressão de estar a caminho de recomeçar o mesmo *puzzle*, como se, esgotando uma a uma toda as combinações possíveis, eu pudesse um dia chegar, enfim, à imagem que eu procurava. Ao mesmo tempo se instaurava como uma falência de minha memória: eu me punha a ter medo de esquecer, como se, a menos que não anotasse tudo, eu não pudesse reter nada da vida que se esvaía. Cada noite, escrupulosamente, com uma consciência maníaca, eu me punha a ter uma espécie de diário: era exatamente o contrário de um diário íntimo; eu ali somente consignava o que me era chegado de “objetivo”: a hora de meu sono, o emprego de meu tempo, meus deslocamentos, minhas compras, o progresso – avaliado em linhas ou em páginas – de meu trabalho, as pessoas que tinha encontrado ou simplesmente avistado, o detalhe da refeição que eu tinha feito na noite em tal ou tal restaurante, minhas leituras, os discos que tinha escutado, os filmes que tinha visto etc.”²²³

Todavia – e concatenado a este texto – o romance [VME] coordena, ao forjar no tempo de um instante e no espaço da estrutura de um edifício imaginário em Paris, uma multiplicidade de histórias, de personagens, de épocas e de mundos absolutamente notáveis. Se já sabemos o que se passa em junho de 1975, não sabemos ainda o motivo do dia 23. Arriscaríamos talvez uma hipótese que aliaría duas referências que constituem a base de nosso argumento:

1. É no dia 16 de junho – de 1904 – que se passa toda a jornada de *Ulisses* de James Joyce, o famoso *Bloom's Day*. E não seria estranho se afirmássemos ter passado o salto de uma semana entre uma data e outra.
2. Estava em curso em Paris – em 1975 – o Seminário XXIII de Lacan: “o sinthoma”. Assim como ocorreu naquela semana de junho o “V Colóquio James Joyce” do qual Lacan proferiu a conferência de abertura daquele encontro no dia 16 de junho.

Assim posto, mais de setenta anos depois – como se vê – ainda se procurava – e até os dias de hoje se persevera com afinco nesta procura – estudar a obra do genial irlandês que tinha a pretensão de ser lembrado pelos universitários pelos próximos trezentos anos. E pelo visto Joyce não será só lembrado pelos universitários, mas também pelo enigma que provoca nos leitores que o seguiram e nos últimos anos, sobretudo, também nos psicanalistas de orientação lacaniana. Afinal, Lacan falou um bocado em enigma quando falou de Joyce.

²²³ PEREC, Georges. « Les lieux d'une ruse. ». In : *Penser/Classer*. Paris : Hucitec, 1978. Tradução nossa.

“Felizmente, interessei-me pelo enigma numa determinada época. Escrevo isso com Ee, E índice e. Trata-se da enunciação e do enunciado. O enigma consiste na relação do grande E com o pequeno e. Trata-se de saber por que diabos tal enunciado foi pronunciado. É uma questão de enunciação. E a enunciação é o enigma elevado à potência da escrita.”²²⁴

Elevar à potência da escrita, eis exatamente o que interessava ao OuLiPo. Para o OuLiPo [*Ouvroir de Littérature Potentielle*] uma *contrainte*, isto é, uma constrição, uma restrição, uma regra de composição da escrita, significa todo e qualquer procedimento formal produtor de um texto. Em geral, uma *contrainte* é escolhida arbitrariamente e a partir dela se é capaz de suscitar textos também mais ou menos arbitrários.

No caso de Perec, que escrevia sob *contraintes* quase sempre, o problema vai um pouco mais-além, pois a *contrainte* funcionava para ele como signo que tinha um significado inerente. Em 1969, por exemplo, ele escreveu *La Disparition*, um romance lipogramático, isto é, quase todo escrito sem a letra E. Salvo as exceções dos “E”s de PEREC do seu nome na capa, ao longo do romance inteiro, com mais de 300 páginas, não se encontra em mais nenhum momento uma única letra E, por sinal a mais usada no vocabulário da língua francesa. Para Perec, a letra E significava um ícone do desaparecimento e da morte [de sua mãe] – como já vimos anteriormente – um tema caro no decorrer de toda sua escritura.

Muito já se disse que a fábrica de pensamentos funciona como o tear de um tecelão, em que o simples movimento dos pés move milhares de fios, onde uma lançadeira sobe e desce sem parar, onde aqueles fios escorregam invisíveis, e que mil nós se formam de uma só vez. É quase o que diz LACAN quando encerra seu Seminário XXIII dizendo que *pensamos contra um significante*, pois “apoiamo-nos num significante para pensar”.

Sabe-se, além disso, que a metáfora do tecer para Freud era altamente sexual. Para os gregos o motivo originário a que se referia à palavra *analysis*, inclusive, servia para designar a dupla operação de retorno à origem e desenlace. No que diz respeito à escritura, acrescentaremos apenas que a operação consiste – ao mesmo tempo – em deixar desfiarem-se os pensamentos e em seguir os fios que os ligam entre si, pela lógica de seu encadeamento. Existe, entretanto, segundo Perec, Roubaud & Lusson, apenas uma atividade à qual possa ser comparada razoavelmente ao Go.

²²⁴ LACAN, Jacques. O Seminário, livro 23. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007, p. 150.

« 0.18 Pourquoi jouer, alors ? se demanderont certains qui trouveront paradoxal qu'on puisse s'adonner à un jeu qu'on ne maîtrisera jamais. § Pourquoi jouer ? puisque, de toute façon, l'on ne fera jamais que répéter servilement, sans les avoir jamais vraiment assimilés, sans pouvoir en inventer d'autres, des coups parfois millénaires. § Sans doute parce que, précisément, ces mystères n'apparaissent qu'un à un, parce que le système extraordinairement affiné des handicaps nous permettra, dès notre cinquième ou sixième partie, avec fruit, contre un adversaire beaucoup plus expérimenté. § Mais, surtout, parce que la subtilité du jeu ne se monnaie pas, comme aux échecs, en tout ou rien ; parce que le simple développement d'une partie entre débutants témoigne déjà, nécessairement, d'une gymnastique intellectuelle, d'une agilité dans la perception des formes, dans l'estimulation des forces, auprès de laquelle l'art du « squeeze » ou le gambit de la tour ne seront jamais que jeux d'enfants. § Sans doute, aussi, parce que l'enchevêtrement des pierres blanches et des pierres noires dessine des lignes, des réseaux, des zones agréables à regarder ; § Sans doute, enfin, parce qu'il s'agit d'un chemin infini.

0.19 Il n'existe qu'une seule activité à laquelle se puisse raisonnablement comparer le Go. § On aura compris que c'est le Go. »²²⁵

Georges Perec, talvez o mais eminente membro do OuLiPo, estabeleceu para si, portanto, uma série de regras e fórmulas de composição para a elaboração deste marco da literatura ficcional que é sem dúvida [VME]. Não obstante, ao longo de sua redação, foi apresentando em forma de ensaios, entrevistas e conferências o modo como arquitetava esse seu audacioso projeto. A pergunta que se fazia comumente era de que modo ele conseguiu encadear e emendar todo aquele enredo circunscrito no espaço de um único instante, numa mesma passagem do tempo, num só lugar, a saber: um edifício imaginário localizado numa rua que ele inventou em Paris.

Porém, a construção desta obra não é, no entanto, a obra em si mesma. Perec constrói também um imenso quebra-cabeça. É dali que brota um enorme enigma que só pode ser lido através de um sistema de chaves que as *contraintes* literárias e as regras de produção criptografaram com astúcia. A busca de formas, de estruturas novas aliadas a um crivo de

²²⁵ « Il n'existe pas en France de livre donnant d'une manière claire, complète et précise, les règles du jeu de Go. (...) Le chapitre 0, qui peut être omis en première lecture, voudrait susciter l'intérêt pour ce jeu pratiquement inconnu en France. ». In : PEREC G., LUSSON P. & ROUBAUD J. *Petit traité invitant à la découverte de l'art subtil du Go*. Paris : Christian Bourgois Éditeur, 1969, p. 41-2.

leitura perspicaz – que Perec explorava extraordinariamente – dá à construção deste projeto um lugar singular na lógica da invenção narrativa contemporânea.

Georges Perec numa das secções desse seu livro sobre o Go, propõe junto com seus co-autores, uma lista de prováveis jogadores, por nós desconhecidos, deste incrível jogo. No entanto, num dos itens há “alguns outros jogadores”. Primeiro vem Freud (Zygmund), grafado com Z mesmo, como se escrevia originalmente. Depois vinha Lacan (Jacques) e em terceiro lugar um chinês – Chen Yi – que não importa aqui quem é. E qual seria afinal a razão disso?

Jacques Lacan, por exemplo, não jogava – conforme informação obtida junto a Judith Miller – e, no máximo, observava sua filha jogando. Sigmund Freud, por sua vez, sempre fez alusão, na verdade, ao jogo de xadrez. Num artigo escrito em 1913 em “Novas recomendações sobre a técnica da psicanálise”, do volume XII da edição standard brasileira, mais especificamente na primeira seção “Sobre o início do tratamento”, além dos artigos que complementam essa série, “A questão das primeiras comunicações” e, finalmente, “A dinâmica da cura”, Freud escreve o seguinte:

Todo aquele que espere aprender o nobre jogo de xadrez nos livros, cedo descobrirá que somente as aberturas e os finais de jogos admitem uma apresentação sistemática exaustiva e que a infinita variedade de jogadas que se desenvolvem após a abertura desafia qualquer descrição desse tipo. Esta lacuna na instrução só pode ser preenchida por um estudo diligente dos jogos travados pelos mestres. As regras que podem ser estabelecidas para o exercício do tratamento psicanalítico acham-se sujeitas a limitações semelhantes.

Ora, Freud está falando aí que tanto num tratamento psicanalítico como num jogo de xadrez tem-se no seu início e nos seus finais desmembramentos logicamente previsíveis, ao passo que no chamado meio-jogo, ou no andamento de uma análise, seus caminhos são tão imprevisíveis que há uma gama infinita de possibilidades em aberto.

O início de uma análise para Freud era precedido de um período de experiência onde o psicanalista poderia realizar o diagnóstico e o analisante recordar suas lembranças enquanto esperava abrir “as portas do inconsciente”. Para Freud, o paciente começaria seu tratamento por alguma repetição colocada em ato na transferência instaurada com o psicanalista, em vez de recordá-la.

Quanto ao final, mais precisamente em 1937, Freud comenta uma questão prática. Ele diz mais ou menos o seguinte: uma análise termina quando o analista e o analisante deixam de

encontrar-se para a sessão analítica. Isso acontece quando duas condições, segundo ele, foram preenchidas. Em primeiro lugar, o paciente não esteja mais sofrendo de seus sintomas e tenha superado suas ansiedades e inibições. Em segundo, que o analista julgue que foi tornado consciente tanto o material recalcado que fora explicitado, antes ininteligível, quanto foram vencidas resistências internas, e que assim não haveria necessidade de se temer uma repetição do processo patológico em apreço.

Porém, num tratamento analítico, para Freud, haveria três obstáculos impossíveis de suprimir ao longo do processo: 1. O aparecimento de resistências contra o restabelecimento que cresce com o avanço da análise. 2. A força pulsional que resiste trilhar novos caminhos. 3. O rochedo do complexo de castração.

Freud e Lacan, supostamente, para Perce, teriam sido praticantes de Go sem sabê-lo. Na verdade, não nos importa aqui se eles jogavam ou não. E tudo indica que não, muito pelo contrário. E provavelmente Perce sabia disso. Mas uma coisa nos parece certa: se a psicanálise pode ser comparada a um jogo de xadrez com Freud, após Lacan o xadrez não dará mais conta deste modelo. É somente um jogo com a variante de possibilidades que alcança o Go pode ser encarado como algo comparável ao fim, por exemplo, de um processo de análise.

A descoberta da arte sutil do Go ou – como nos convidam algumas obras²²⁶ – a invenção de outros escritos como os de James Joyce e quiçá os de Georges Perce, talvez sejam escrituras compatíveis às formulações de uma experiência psicanalítica. Sabe-se, contudo, que algo desta envergadura joyceana se transferiu logicamente na reformulação da clínica lacaniana do real. Mas e o que Perce teria a ver com Joyce nesta trilha que mal começou a ser trilhada por esse novo paradigma na psicanálise?

O que Freud descobriu foi o valor do sintoma como sendo duplo, isto é, num só tempo gozo e interdito. Mas é só então na passagem do tempo que será possível aprender de fato a manejar a teoria dos nós e a percorrer as vias abertas pelo sintoma – e que a topologia dos nós borromeanos mostra seu caráter de invenção de uma escrita – quando foi grafado com H por

²²⁶ Cf. DUNKER, Christian. *O cálculo neurótico do gozo*. São Paulo: Escuta, 2002. A pergunta que se formula neste livro de Christian Dunker em torno do paradoxal cálculo do valor do sintoma nos levou a aproximar esse jogo à questão da obra de arte. O próprio Perce desde o início de [VME] anuncia fazer isso. As palavras de Dunker, por outro lado, só nos encorajaram a elucubrar a este respeito: “A expressão *cálculo* costuma remeter à realização de uma medida ou a um conjunto de operações sobre números e símbolos algébricos na matemática ou na lógica. O termo *calculus* referia-se originariamente a uma pequena pedrinha utilizada para marcar tais operações, como as que se vê nos ábacos orientais. Uma pedra que acabou por metaforizar e condensar o conjunto das operações que ela permita realizar. É nesse sentido de condensado ou precipitado que o termo *cálculo* aparece ainda no vocabulário da medicina. Esta pedra de gozo é o que Lacan apontava como crucial na análise do sintoma.” (p. 15)

Lacan. Assim, se verificaria nesses exemplos forjados pela literatura e pela crítica literária, a transmissão desse furo no saber, queda de uma letra no real pela qual se organiza agora o desejo para uma nova noção de sujeito em questão.

Entretanto, nos convencemos ao longo do percurso desta pesquisa que não foi só da literatura, mas também – com o papel de destaque que gostaríamos de ressaltar – da psicanálise e, sobremaneira, do Go, como sendo o jogo mais antigo que se tem registros, há milênios nascido no Oriente, e somente introduzido na França na década de 1960 por este pequeno grupo de matemáticos e poetas, que exerceram um papel fundamental neste sofisticadíssimo programa de escritura que [VME] é e que inaugura do livro porvir.

Considerações finais

Diante destas coordenadas em que se embaralharam alguns códigos, o que nos importa apontar aqui, tanto em Lacan como em Perce, é sua mútua referência à escritura. O que dela, por exemplo, pode se mostrar com uma letra. Pois, como afirma Lacan no seu Seminário 22, “R.S.I.” [1974-75, inédito], “apenas na letra a identidade de si a si está isolada de qualquer qualidade”. Como arqueólogos que quadriculam o terreno com a ajuda de cordas, cada um deles esquadrinha seus quadrados ao seu modo. Mas afinal, o que é susceptível de se buscar com seus textos a partir da unidade de uma letra?

Tomemos, propriamente falando, a letra Σ (sigma maiúsculo), a 18ª letra do alfabeto grego e que corresponde no alfabeto ocidental à letra “S”. Na matemática, como se sabe, a letra Σ é usada também como o símbolo de somas ou variáveis estatísticas. Já no sistema numérico grego, o “ Σ ” equivale ao número 200. Numa prática comum, entretanto, o “ Σ ” é usado no lugar do nosso “E”, utilizando-se deste expediente para dar um aspecto grego ao texto. Porém, a similaridade entre “ Σ ” e “E” pode ser considerada superficial. Na Idade Média, nas formas orientais da escrita grega o “sigma”, por sua vez, era considerado similar à letra “C”. Teria sido encontrado já, por exemplo, na Grécia, inscrições em igrejas ortodoxas onde a interpretação da criação de Deus era descrita pela palavra “KOCMOC”, enquanto que a forma moderna da escrita grega seria “KOΣMOΣ” (cosmos).

Portanto, a retomada da história ortográfica de uma palavra ou de uma letra como função de unidade para um sintoma poderia nos servir muito bem como ponto de arremate para o delineamento destas considerações finais, disso que se pretendeu articular até aqui entre literatura e psicanálise. Como já dissemos, porém, existe uma distinção a se fazer. Em psicanálise, o significante é um elemento de natureza diferencial. E isso cumpre uma etapa que vem da lingüística. Só que a letra tem uma incidência diferente. Uma letra para a psicanálise não se define somente em termos simbólicos. Ela é também real. Num texto da psicanalista francesa Colette Soler, “A literatura como sintoma”,²²⁷ isso se mostra melhor.

Numa conferência pronunciada por ela na *Kent University*, ela relata, como já vimos inclusive em algumas passagens de nosso trabalho até aqui, que nos anos 1975-76 em seu Seminário 23, “o sinthoma”, Lacan escreve a palavra sintoma grafada de outro modo, introduzindo a novidade de um pequeno *h* – *le sinthome* – e, assim, segundo ela, se estabelece um “enigma de equivocação translingüística”. No original, *sinthome*, segundo o Littré, é a grafia antiga, datada de 1503, para a palavra *symptôme*. “Sinthoma é uma maneira antiga de escrever o que

²²⁷ SOLER, Colette. *Psicanálise na civilização*. Rio de Janeiro: Contracapa, 1998.

posteriormente foi escrito sintoma”, diz Lacan na abertura deste seu Seminário no final de 1975.

Ao fazer este jogo com as línguas – em inglês pode-se, inclusive, escutar *sin* (pecado) e *home* (casa) – assim como em francês escutamos nela as palavras *saint* (santo) e *homme* (homem) – Lacan maneja a letra de uma forma que não é, estritamente, tomada como uma questão literária, mas sim toma como uma questão eminentemente analítica. Aliás, nada do que Lacan disse ao longo de seu ensino esteve desvinculado de sua prática clínica. “Alguém na visada do sintoma” – admite ainda, alguns meses antes no começo daquele ano, em “R.S.I.” [seminário de 21 de janeiro de 1975], diante da dificuldade que o psicanalista se encontra na transmissão da experiência psicanalítica – “articulou-me esse algo que o aproximaria dos pontos de suspensão.”

O sintoma, assim posto, instaura um paradoxo para o sujeito. Afinal, para Freud, o sintoma – sem o “h”, pois como vimos acima, este modo voltou a ser grafado assim só após essa invenção de Lacan – possui um valor do qual o neurótico não quer se livrar.²²⁸ Poder-se-ia então falar de uma doença literária? Um novo estatuto estava sendo dado à letra a partir daquele ano de 1975?

Trata-se de uma disjunção radical entre real e saber. Eis o caráter desta perspectiva borromeana que introduz um novo real colocado em questão, ao qual, sobretudo, o simbólico é exterior. Este trabalho tentou, sucintamente, abordar o percurso de uma letra em seu eixo perpendicular entre metáfora e metonímia na comunicação de um *sintoma* para, finalmente, tomar a letra como nomeação de um real inventado como *sinthoma*, isto é, como uma suplência. Aliás, como afirma Jacques-Alain Miller, é assim que Lacan se refere à obra do escritor irlandês James Joyce: “sua arte literária faz suplência à sustentação fálica”.

“Na pista de Joyce, encontramos primeiro o enigma, ou seja, um dito que não sabemos o que quer dizer. O enigma comporta que haja um certa conjunção entre o simbólico e o real que se traduz no imaginário pela perplexidade. (...) É isto que Lacan encontra em Joyce inicialmente, seu uso do enigma. Ele situa a psicanálise como resposta a um enigma. A análise, a interpretação, faz crer que o enigma tem uma resposta. Por isso, como os mais dotados podem perceber, é uma resposta, como diz Lacan, especialmente babaca. Já é especialmente babaca por se propor como resposta. Responde-se ao enigma da conjunção entre o

²²⁸ DUNKER, Christian. *O cálculo neurótico do gozo*. São Paulo: Escuta, 2002.

simbólico e o real oferecendo a conjunção entre o simbólico e o imaginário. O que quer dizer: responde-se ao enigma com um sentido.”²²⁹

Mas por que sempre, a partir daí, só se fala de Joyce? Nota-se em Lacan que houve uma mudança de paradigma nesta altura de seu ensino. *Grosso modo*, Lacan evoca Joyce para dar um passo a mais de onde Freud se deteve; passou-se assim de uma referência do paradigma do Édipo-castração para uma referência aos nós borromeanos, na invenção de uma nova escrita, o paradigma calçado nestas três letras: “RSI”. Lacan neste ponto não deixa de ser *oulipiano* sem admiti-lo. Os nós borromeanos são uma escrita. Ele inventa com seus nós uma *contrainte* – o nó borromeano além de uma amarração específica também é constituído por letras – que passa a ser causada por um objeto que só é notável por uma escritura. Esse foi o passo dado na teoria. “A linguagem”, segundo ele, seria “só ornamento”.

Aliás, entre os elementos que mais nos interessou interrogar nesta pesquisa foi a questão do estatuto e do alcance do “fora-de-sentido” de uma constrição [*contrainte*] literária. Embora também o advento da psicanálise nos leve a formular uma pergunta acerca de uma constrição anterior, quem sabe, uma *contrainte* subjetiva. Essa operação altamente simbólica é a castração. E, simplesmente, isso faz do sujeito um sujeito falante, pois quanto ao real, ele só tem acesso simbólica e imaginariamente. Mas qual seria o quebra-cabeça da medusa? Ora, “toda pergunta faz de mim”, nos lembra também Roland Barthes, “um rato na ratoeira: exames, polícia, escolhas afetivas, escolhas doutrinárias etc.”²³⁰

Eis o novo retrato que pode surgir daqui: o do jovem Georges Perec como artista que consegue fazer de seu *sintoma* um *sinthoma*. Ele jamais escreveu dois livros que se parecessem. Ele dizia que jamais teve anseio de repetir num livro uma mesma fórmula, o sistema próprio de um livro precedente. Isso lhe valeu, inclusive, a reputação de ser uma espécie de computador, uma máquina perambulante de escrever textos.

Ora, pode-se dizer que há tempos as ciências e as técnicas de vanguarda versam sobre a linguagem²³¹. Mas como disse ainda Lacan “é preciso escolher a via por onde tomar a verdade”. Todavia, assim como uma obra de arte, o sintoma está em busca de um destinatário. Neste sentido o sintoma não é algo que se cure numa psicanálise. O psicanalista Christian Dunker, por exemplo, ao estabelecer essa relação entre a obra de arte e o sintoma,

²²⁹ MILLER, Jacques-Alain. « Peças avulsas ». In: *Opção Lacaniana*, Revista Brasileira Internacional de Psicanálise, n. 45, maio de 2006.

²³⁰ BARTHES, Roland. “O Neutro – Anotações de aulas e seminários ministrados no *Collège de France*, 1977-78”. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 224.

²³¹ LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

sugere que seria melhor dizer que há uma queda, que o sintoma, por exemplo, caduca, em suas palavras, “ele cai, é encostado, entra em desuso ou perde sua importância”. Ele diz, referindo-se particularmente à neurose,²³² que o paradoxo de seu cálculo de gozo – pelo que entendemos, seja ele do sintoma, seja ele da obra de arte – se escuta pelas seguintes operações analíticas: 1. De estabelecer os representantes daquilo que se pretende representar; 2. De estabelecer as regras de operação entre esses representantes, ou seja, o modo de usar as regras do jogo em questão; e 3. De estabelecer um valor daquilo que se produz nesse cálculo. Lacan, sobre esta passagem do *sintoma* ao *sinthoma*, diz o seguinte no final de seu ensino:

« J’ai essayé d’en dire un peu plus long sur le symptôme. Je l’ai même écrit de son ancienne orthographe. Pourquoi est-ce que je l’ai choisie ? s-i-n-t-h-o-m-e, ce serait évidemment un peu long à vous expliquer. J’ai choisi cette façon d’écrire pour supporter le nom symptôme, qui se prononce actuellement, on ne sait pas trop pourquoi « symptôme », c’est-à-dire quelque chose qui évoque la chute de quelque chose, « ptoma » voulant dire chute. »²³³

No entanto, interessado que era pelos limites da queda²³⁴, Perec num texto de declaração de princípios como “*Notes sur ce que je cherche*”²³⁵, ele próprio se considerava como uma espécie de camponês que cultivava diversos campos ao mesmo tempo, fossem eles plantações de beterraba, milho ou alfafa. Seu trabalho literário, de certa maneira, cultivava nas suas contas quatro campos variados. Como já foi apontado mais acima, livros como:

- a. Interrogações de ordem sociológica;
- b. Sua autobiografia;
- c. O caráter lúdico da linguagem com o uso das *contraintes*;
- d. O romance, segundo ele, o tipo de livro que se devora deitado na cama.

É difícil concordar com o próprio Perec lendo seus livros. Eles próprios não nos induzem a isso. Com efeito, em princípio, tais campos fazem parte da mesma campanha, e ali se misturam e

²³² E mais a frente, Christian Dunker diz ainda: « Assim como a obra de arte, o sintoma tem um destinatário, constituindo em seu incomum arranjo de linguagem um enigma capaz de estranhar a seu próprio autor. Assim como o sintoma, a obra de arte é algo completamente sem sentido, inútil do ponto de vista da razão calculante, instrumental e funcional hegemônica em nossa época. » *In* DUNKER, C. I. L. “O cálculo neurótico do gozo”. São Paulo: Escuta, 2002, p. 14.

²³³ LACAN, J. *in* IX Congrès de l’École Freudienne de Paris sur « La transmission ». Parus dans les Lettres de l’École, 1979, n. 25, vol. 2, p. 219-220.

²³⁴ Em 1958, curiosamente, Perec fez parte do corpo de pára-quedistas do exército francês, servindo na base aérea de Pau, lugarejo situado no sudoeste do país na riviera francesa, mesma região onde Lacan alguns anos antes serviu como médico durante a guerra.

²³⁵ PEREC, Georges. “Notes sur ce que je cherche”. *In* : *Penser/Classer*. Paris : Hachette, 1985.

não podem ser classificados assim desta maneira tão estanque. Neste sentido estes quatro aspectos giram e circulam por todos os seus livros.

Sentimo-nos tentados depois de ter feito este transporte por sobre alguns livros de Perec e alguns seminários e escritos de Lacan, a agora migrar para a cidade e tomar as pontes e percorrer todos os *arrondissements* no caracol que caracteriza o mapa do centro da cidade de Paris. Sentimo-nos tentados, até mesmo, de ir do número 5, *rue de Lille* – aonde Lacan viveu e praticou a psicanálise por 40 anos – ao número 11, *rue Simon-Crubellier* – no exercício de multiplicidade localizado no endereço imaginário do edifício que Perec inventou para contar a história da literatura em uma obra única. Mas, *qual o limite do que pode ser calculado?*

De nenhuma maneira – e em hipótese alguma – queremos caracterizar esta pesquisa de um modo psicológico e psicologizante, pelo contrário, isto seria temerário. Em todo caso, que não se trata aqui de um caso clínico, por outro lado se leva em conta apenas um pequeno detalhe: o de Perec não procurar Lacan – e nenhum outro lacaniano – como psicanalista. Ele procura, sim, Pontalis e a partir daí – e assim nos impelimos a traçar uma breve história da psicanálise na França, mas que este não é o lugar de se historicizar – outra passagem também nos chama atenção. É que Perec não se torna um psicanalista, mesmo tendo sido como foi tão atravessado pela psicanálise. Ele, afinal, não fez disso profissão. E até aí não há nenhum problema. Mas há outro passo que se pode concluir, a saber: que a transmissão da psicanálise não é dever exclusivo dos psicanalistas.

É verdade, contudo, que foi Freud quem inventou toda esta história. Para Lacan, inclusive, o inconsciente pode muito bem ser considerado um delírio freudiano. O inconsciente, aliás, pode tudo explicar, mas por isso mesmo, segundo Lacan, “ça explique trop (...)” – pois o que distingue a ciência do mito é que ela não estabelece verdades absolutas, podendo ser sempre refutada; o mito, ao contrário, é irrefutável, já que sempre se adéqua aos dados da experiência, mesmo que conflitantes – “C’est une conjecture qui ne peut pas avoir de réfutation”. E mais a frente:

« Et les névroses, ça existe. Je veux dire qu’il n’est pas très sûr que la névrose hystérique existe toujours, mais il y a sûrement une névrose qui existe, c’est ce qu’on appelle la névrose obsessionnelle. § Ces gens qui viennent me voir pour essayer de me dire quelque chose, il faut bien dire que je ne leur réponds pas toujours. J’essaie que ça se passe ; du moins je le souhaite. Je souhaite que ça se passe, et il faut bien dire que beaucoup de psychanalystes en son réduits là. C’est pour ça que j’ai essayé d’avoir quelque témoignage sur la façon dont on devient

psychanalyste : qu'est-ce qui fait qu'après avoir été analysant, on devienne psychanalyste ? § Je me suis, je dois dire, là-dessus enquis, et c'est pour ça que j'ai fait ma Proposition, celle qui instaure ce qu'on appelle la passe, en quoi j'ai fait confiance à quelque chose qui s'appellerait transmission s'il y avait une transmission de la psychanalyse. »²³⁶

Sentimo-nos mais tentados ainda a traçar um arco entre o dia 9 de outubro de 1967 – uma famosa data lacaniana, a da “Proposição” de sua escola – e o que já comentamos da diagonal do compêndio de tudo o que se passou por volta das 20 horas no dia 23 de junho de 1975. Mas não o faremos. Mesmo que essa diagonal forme um significante como “AME”. Sobre estes pontos de junção imaginária não iremos mais longe. Haja conexão ou não haja, o fato é que não há definitivamente proporção entre ambos, e, se insistirmos nesta direção, se tornaria inadequado aproximar Perce a/e Lacan. Aliás, um talvez estivesse contra o outro. Sempre.

Mas a mesma conexão pode ser reformulada quando nos indagamos nalguns pontos deste trabalho, ainda que não em todos, quando verificamos uma espécie de divisão em seus escritos notadamente marcadas por quadrantes e esquadrinhamentos de letras. Seja na configuração de uma letra em hebraico, seja nas coordenadas marítimas invisíveis de uma carta náutica, seja ainda na poligrafia do cavaleiro ou na diagonal do compêndio, uma estrutura quadrante caprichosamente se repete no decurso das histórias de Georges Perce. Por outro lado, seja num quadro, numa tabela, em tábuas, matrizes, grupos, uma lógica de quatro cantos atravessa quase todo o ensino de Lacan. É fácil perceber assim um parentesco. E não nos pareceu em nada forçado fazê-lo aqui.

Ora, se o que faz um destino é o lugar que se ocupa, afinal – conforme diz Lacan – o destino do sujeito é ligado não propriamente ao corpo anatômico, mas ao lugar que um sujeito toma de um lado ou de outro das fórmulas da sexualização²³⁷. Tais formulações lacanianas também são postas curiosamente em quadrantes. *En passant*: uma lógica do que estaria acima, abaixo, à esquerda ou à direita, como vemos nos Seminários “... Ou pire” e “Encore”. Em francês, aliás, neste último se ouve além de “ainda”: “no corpo”; é fácil vermos nestes quadrantes toda uma estrutura de bordas e um sistema combinatório de símbolos e letras distribuídos numa determinada grade de leitura. Mas para afirmar isso é preciso assumir que há em ambos um forte apelo a uma lógica presumida e a uma teoria dos conjuntos, cuja noção central e que se pretendeu a cada instante apontar aqui de alguma maneira, é sua propriedade intrínseca da

²³⁶ LACAN, Jacques. In : IX Congrès de l'École Freudienne de Paris sur « La transmission ». Parus dans les Lettres de l'École, 1979, n. 25, vol. 2, p. 219-220.

²³⁷ Cf. LACAN, Jacques. O Seminário, livro 20. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

exceção e do furo. Enfim, haveria na novidade desta lógica uma aposta na quantificação inscrita num universo que é sempre ligada à falta e à incompletude.

Contudo, tanto em Lacan como em Perec, cada um em seu campo, ambos operariam sob uma lógica de um “não-todo”, seja na formalização conceitual pela via do matema, do lado de Lacan, seja pelo relato ou paródia de uma experiência pela via do poema, do lado de Perec. A questão posta, então, estaria na lei da formação de uma série, lei de formação retilínea que no início aparece lá a fim de evitar qualquer suspense e surpresa que todo desvio poderia trazer. A passagem do real – do reto ao torto²³⁸ – nos leva do espaço euclidiano à topologia.

A topologia é o que pode sustentar isso. Trata-se, pois, de uma ciência das bordas. Ela opera a partir de uma noção inabitual dos exteriores, dos interiores, suas inversões e recobrimentos. Lacan fez uso da topologia, inclusive, a fim de não se deter – e fez questão disso – de não se deter na linguagem. Perec não se interessou pelos conceitos a ponto de explorá-los como se faz com maestria na filosofia, e a fim de falar dos seus limites e dos limites da nossa liberdade; simplesmente, aprendeu a jogar e utilizar como ninguém os preceitos e ensinamentos do milenar jogo do Go. Um jogo, especialmente, que se conta com o fenômeno das bordas e a exploração do espaço em torno do vazio. Numa paisagem material e estruturada [o infinito posto no finito, como no tabuleiro quadriculado desse jogo], é como se articula, por exemplo, a linguagem, que reduzida ao seu real, o substitui, isto é, ao sujeito, que é sempre pontual e evanescente. O sujeito torna-se uma propriedade intrínseca à cadeia significante. De significante em significante, são condensações e deslocamentos que se tecem. E mais uma vez sentimo-nos tentados a tomá-los ao pé da letra. E mais uma vez não o faremos.

Lacan ambiciona produzir um saber da incompletude e da inconsistência do Outro. E para tanto inventou um determinado número de escrituras, tais como o S barrando o A, isto é, o significante do grande Outro barrado – o S de A (barrado) – ou a construção, por exemplo, do célebre par-ordenado S_1 e S_2 . O que isso quer dizer senão que “dans le grand Autre, il n’y a pas d’autre signifiant”, pois um significante tem por essência a definição de representar um sujeito para outro significante. Ora, isso traz conseqüências e resulta em formulações, tal como diz Lacan: “il n’y a qu’un monologue”. Vejamos o seguinte:

Uma das cenas mais famosas da história da filosofia é um efeito do poder da literatura. O professor e escritor Ricardo Piglia conta certa vez uma passagem crucial a esse respeito. Trata-se da loucura de Nietzsche. Ao ver como um cocheiro castigava brutalmente um cavalo caído,

²³⁸ Cf. LACAN, Jacques. O Seminário, livro 23. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

Nietzsche se abraça chorando ao pescoço do animal e o beija. Foi em Turim em 3 de julho de 1888, e essa data marca, em certo sentido, o fim da filosofia. Segundo Piglia, com esse fato começa a chamada loucura de Nietzsche, que, tal como o suicídio de Sócrates, é um acontecimento inesquecível na história da razão ocidental. O mais interessante para nós é que a cena é uma repetição literal de uma situação de 'Crime e castigo' de Dostoievski, na qual um dos personagens sonha com camponeses bêbados que batem num cavalo até matá-lo. Dominado pela compaixão, o personagem se abraça ao pescoço do animal caído e o beija. Ninguém parece ter reparado, e Piglia nos aponta isso, o bovarismo de Nietzsche, que repete uma cena lida. Ou seja, a teoria do Eterno Retorno pode ser vista como uma descrição de falsa memória que a leitura poderia produzir.

Em “Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura”, de 1755, o historiador de arte e arqueólogo alemão Johann Joachim Winckelmann – nascido em Stendhal (Prússia) em 1717, morto em Trieste (Itália) em 1768 – apresenta o seguinte paradoxo da *Bildung* (formação; cultura): “o único meio de nos tornarmos grandes e, se possível, inimitáveis, é imitar os antigos”. Assim, a auto-afirmação dos modernos passaria pela imitação dos modelos antigos, afirma Marcio Seligmann-Silva²³⁹. E mais: “o *próprio*, o *original*, seria um fruto da imitação”. O artista deveria ir a Roma, segundo este pressuposto, passar pela formação, pela cultura, educar seu olhar a partir de uma paisagem clássica. Não é à toa que anos depois, portanto, conclui Seligmann, que Napoleão ordenou o transporte das principais estátuas greco-romanas para o Louvre.

“A escola dos artistas era o ginásio”, escreve Winckelmann em seu projeto estético, “onde os jovens, protegidos do pudor público, realizavam seus exercícios corporais inteiramente despidos. O sábio e o artista aí compareciam. (...) Lá se estudavam o movimento dos músculos, os contornos do corpo, ou ainda as silhuetas deixadas impressas na areia pelos jovens lutadores”. Tal projeto de recuperar e imitar o que vem da Antiguidade culmina também num projeto político. No entanto, segundo Seligmann, isso configura o paradoxo da formação, visto que o imitador também se torna um original deixando-se marcar pelas matrizes gregas, “mas sem possuir o mesmo lastro-natureza dos gregos”. Seguindo estes preceitos esboçados por Winckelmann, a Europa moderna não seria filha da Grécia clássica, mas sim da Roma decadente, marcada pela imitação e cópia de segunda mão.

Winckelmann descreve em detalhes a técnica de esculpir de Michelangelo, para ele, segundo Seligmann, o maior representante da Antiguidade nos tempos Modernos. Essa imitação se dá

²³⁹ SELIGMANN-SILVA, Márcio. “A repetição diferente”. In: *Trópico*. Revista eletrônica.

em uma fase histórica distante do passado clássico. Assim como para Kant, a imitação deveria levar à originalidade. Entretanto, para Kant, que faz uma reflexão estética para-além do modelo imitado, a primeira propriedade do artista é a originalidade. Para ele, a arte é uma finalidade sem fim, e é o dom natural do artista que dá regra à arte, sendo seus produtos que deveriam, assim, tornarem-se modelos ou parâmetros para julgamentos.

Todavia, há um diferente estatuto da imitação na pintura, na escultura e na literatura. Estamos falando aqui de uma diversidade ou singularidade inimitável de escrituras individuais. É preciso, porém, limitarmo-nos nesta analogia entre o ato de pintar, esculpir ou escrever. É fato que todas nasciam da experiência, mas um número crescente de leitores torna o acesso a determinadas experiências cada vez mais intermediado pelos livros. O romance fornece assim um substituto e, ao mesmo tempo, uma reformulação dos rituais de iniciação e o acesso à experiência em geral.

E é graças à literatura de imaginação que podemos nos remeter novamente a Freud. E concomitante a isso, a um inesperado retorno deste J. J. Winckelmann – e toda uma discussão de um método que permita, entre outras coisas, distinguir os trabalhos originais, obras dos mestres, dos trabalhos falsos e das simples cópias; remontando ao argumento já apresentado pelo historiador italiano Carlo Ginzburg em seu famoso texto sobre as *raízes de um paradigma indiciário* – exploramos sob a pena de Georges Perec, basicamente, dois romances que nos propusemos analisar aqui mais detidamente: a passagem do herói Gaspard Winckler de [W] a [VME]. Talvez uma espécie de teoria do nome, da letra e do “acontecimento de corpo” que entra em jogo a partir dali também.

Pelo que se constata, pelo menos até esse novo estatuto dado à letra, que há uma concepção da linguagem que sempre colocou em evidência a relação com o Outro. Precisamente, é neste ponto que seria preciso diferenciar isso que visa o Outro, e vem do Outro, disso que é da relação com o Real. Não se trata mais de entender com o Outro qual seria o sentido com o escrito, mas de acrescentar ao real algo que faz o sentido.

“O real, aquele de que se trata no que é chamado de meu pensamento, é sempre um pedaço, um caroço. É, com certeza, um caroço em torno do qual o pensamento divaga, mas seu estigma, o do real como tal, consiste em não se ligar a nada. Pelo menos é assim que concebo o real.”²⁴⁰

²⁴⁰ LACAN, Jacques. O Seminário, livro 23. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007, p. 119.

Lacan também diz que “o que é próprio do sentido é que nomeamos alguma coisa, e não que nos fazemos compreender”; e Perec a todo o momento em seus textos dá nome às coisas, fazendo crer que isso serve à comunicação de algo. Porém, seus escritos são exatamente, ao contrário, o testemunho de que a comunicação não é a finalidade, isto é, a palavra última.

Voltemos então a Freud. É sabido que as obras de arte sempre exerceram sobre ele um poderoso efeito. Especialmente a literatura e a escultura, e menos, a pintura. Em princípio coberto pelo véu do anonimato, Freud escreveu um famoso ensaio “O Moisés de Michelangelo”, em 1914, somente assumindo sua autoria ao publicá-lo posteriormente em suas obras completas.

Neste texto Freud deu crédito à considerável influência sobre a psicanálise que certa proposta metodológica de interpretação da história da arte – ligada a pequenos gestos aparentemente insignificantes na pintura de um artista – conseguiria oferecer subsídios para se distinguir um quadro original de uma cópia. Tal método leva em conta restos e resíduos inconscientes que agem sobre pequenos traços numa determinada obra. Considerados signos sem importância, mas que tomam outro relevo na análise das obras de arte, um médico de nome Giovanni Morelli inventou tal método, ligado então à história da arte e que exerceu uma influência documentada em Freud numa fase anterior mesmo à invenção do método psicanalítico. Freud mesmo o atesta:

“Muito antes de ter tido qualquer oportunidade de ouvir falar em psicanálise, soube que um conhecedor de arte russo, Ivan Lermolieff, provocara uma revolução nas galerias de arte da Europa colocando em dúvida a autoria de muitos quadros, mostrando como distinguir com certeza as cópias dos originais e criando artistas hipotéticos para obras cuja suposição anterior de autoria fora desacreditada. Conseguiu isso insistindo em que a atenção deveria ser desviada da impressão geral e das características principais de um quadro, dando-se ênfase à significação de detalhes de menor importância, como o desenho das unhas, dos lóbulos de uma orelha, de auréolas e de outras trivialidades não consideradas que o copista desdenha imitar e que, no entanto, cada artista executa à sua maneira própria e característica. Fiquei então extremamente interessado ao descobrir que o pseudônimo russo ocultava a identidade de um médico italiano chamado Morelli, que morrera em 1891 como Senador do Reino da Itália. Parece-me que seu método de investigação tem estreita relação com a técnica da psicanálise que também está acostumada a adivinhar coisas secretas e ocultas a partir de

aspectos menosprezados ou inobservados, do monte de lixo, por assim dizer, de nossas observações.”²⁴¹

Para finalizar, o detalhe em torno da nomeação do herói Gaspard Winckler ganha relevância. Aliás, nem é preciso fazer qualquer malabarismo para perceber a assonância entre os nomes de Winckler e Winckelmann. Assim como de Bartlebooth e Bartleby. Talvez seja preciso algum, no entanto, para aproximar Simon-Crubellier a Crébillon fils²⁴². Não importa. A ordem e desordem das letras, porém, são incontornáveis como nossa referência última. Problemas de identidade e diferença e repetição de letras [e no caso dos nomes de personagens e lugares] colocam em cena um “tempo de compreender” e cifram certos estigmas de contagem e recontagem, principalmente, se estes almejam se contarem na multiplicidade de [W] e [VME].

Manifestações sintomáticas como se já houvesse, então, numa organização prévia, o depósito de uma escrita, organizadas pela letra. A verdadeira confusão, por outro lado, é que a literatura pode também ser um depósito de restos de tal forma organizados pela letra, que repleta de problemas e conflitos, mostra-se portadora do que é o desejo, que escapa fugidamente. É graças, entretanto, à exclusão de uma letra que uma cadeia pode funcionar. No entanto, a ausência de uma letra, nessa sua recorrência peculiar, por exemplo, pode brilhar como traço sob a forma de uma pequena cicatriz, determinante de uma série de posicionamentos ulteriores e de todo um programa de escritura porvir.

« (...) c'est cette cicatrice aussi qui me fit préférer à tous les tableaux rassemblés au Louvre, et plus précisément dans la salle dite « des sept mètres » le *Portrait d'un homme*, dit *Le Condottiere* d'Antonello de Messine, qui devint la figure centrale du premier roman à peu près abouti que je parvins à écrire : il s'appela d'abord « Gaspard pas mort », puis « Le Condottiere » ; dans la version finale, le héros, Gaspard Winckler, est un faussaire de génie qui ne parvient pas à fabriquer un Antonello de Messine et qui est amené, à la suite de cet échec, à assassiner son commanditaire. Le *Condottiere* et sa cicatrice jouèrent également un rôle dans *Un homme qui dort* (par exemple, p. 105 : « ... le portrait incroyablement

²⁴¹ FREUD, Sigmund. « O Moisés de Michelangelo » (1914). In: Rio de Janeiro: Imago, ESB, 1970.

²⁴² Neste aspecto nota-se a importância deste nome no dispositivo psicanalítico. « Le mot « divan » vient du persan « diwan ». Il désignait autrefois la salle garnie de tapis et de coussins où se réunissait le conseil du Sultan, puis, par extension, le gouvernement turc dans son ensemble. À l'époque, si on s'en prenait au divan, on avait tout l'Empire ottoman sur le dos. Tandis qu'aujourd'hui, déclarer la guerre au divan est seulement le signe d'une forte résistance névrotique. (...) Le XVIIIe siècle le savait bien : pas de séduction sans un sofa – *così fan tutte*. Le sofa, écrit *ph*, a reçu ses lettres de noblesse d'un très joli conte de Crébillon fils. » LAURENS, Camille. « Du diwan au divan ». In : Dossier Les écrivains et la psychanalyse. *Le magazine littéraire*, n. 473, mars 2008.

énergique d'un homme de la Renaissance, avec une toute petite cicatrice au-dessus de la lèvre supérieure, à gauche, c'est-à-dire à gauche pour lui, à droite pour toi... ») et jusque dans le film qu j'en ai tiré avec Bernard Queysanne en 1973 et dont l'unique acteur, Jacques Spiesser, porte à la lèvre supérieure une cicatrice presque exactement identique à la mienne : c'était un simple hasard, mais il fut, pour moi, secrètement déterminant. »²⁴³

Lacan afirma que a letra é um efeito de discurso. Mas como se pode entender bem isso? Naquilo que se verifica a partir do Seminário XX, uma pergunta se faz: a função do escrito não seria mais a de ser lido?

Tanto em textos de Perec como "Le cabinet d'amateur" ou de Lacan como "Lituraterre", nota-se a pertinência desta questão ao lê-los. E um efeito diverso, principalmente, ao lê-los de maneira cruzada. Uma escrita cuja função não é a de ser lida, nos parece, no mínimo, original. Uma escrita, afinal, cuja função não é a de leitura, mas de efetivamente ser escrita mesmo. Um escrito que em ambos não serve para ser lido! A função do elemento que não se enquadra, mas que faz semblante.

Não se sabe ao certo o que isso quer dizer nem aonde isso vai levar. Seguir esses caminhos que podem nos levar a lugar nenhum é também se dar conta que no fundo uma obra não segue uma série linear de causas e efeitos e que, a propósito de uma escritura sobre a letra, vemos ali algo inovador numa autobiografia como [W], por um lado, ou num hiper-romance como [VME], por outro. No fundo buscou-se menos a reconstituição fiel de uma história, ou de um acontecimento passado não-realizado, do que o alcance de um encontro inexistente, mas que se mostra à vista neste presente trabalho, nitidamente apoiado numa lógica *après-coup*.

Letras que não foram escolhidas ao acaso de seus nomes. Detalhes in-significantes que identificam um núcleo ex-timo de um escrito, que se não possui uma referência cruzada com outros nomes e outras letras que voam, não é senão uma reverberação silenciosa de um enxame de pensamento de toda uma época que passa ou de qualquer outra escritura não importa de quando seja. Por vezes, detalhes irrelevantes aos olhos daqueles que não vêm bem o que as obras de seu tempo e de seus pares-ordenados trazem à luz, mas que agora mostram qual direção seguir.

²⁴³ PEREC, Georges. *W ou le souvenir d'enfance*. Paris : Denöel, 1975 [2000].

Bibliografia

- ADORNO, Theodor W. "Educação após Auschwitz". In: *Adorno*. São Paulo: Ática, 1994.
- _____ : *Minima moralia*. São Paulo: Ática, 1993.
- _____ : *Notas de literatura I*. Duas cidades; Ed. 34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- _____ : *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- _____ : *Homo Sacer - o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- ANDRÉ, Serge. *O que quer uma mulher?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- ARRIVÉ, Michel. *Lingüística e Psicanálise. Freud, Saussure, Hjelmslev, Lacan e os outros*. São Paulo: Edusp, 2001.
- BADIOU, Alain. «Le mathème est-il une idée ?» In : *Lacan avec les philosophes*, Albin Michel, 1991.
- BADIOU, Alain. *Para uma nova teoria do sujeito*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- BARTHES, Roland. *O Neutro – "Anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-78"*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____ : *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- _____ : *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- _____ : *Roland Barthes por Roland Barthes*. Caracas: Monte Avila, 1978.
- BATAILLE, Georges. *A parte maldita*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- BAYARD, Pierre. *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?* Paris: Minuit, 2004.
- BELLEMIN-NOËL, Jean. *Psicanálise e Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1983.
- BELLOS, David. *Georges Perec une vie dans les mots*. Paris: Seuil, 1994.
- BENJAMIN, Walter. "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____ : *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita I*. São Paulo: Escuta, 2001.
- _____ : *L'Espace littéraire*. Paris : Gallimard, 1955.
- BRETON, André. *Les manifestes du surréalisme*. Paris : Sagitaire, 1946.

BURGELIN, Claude. *Les parties de dominos chez Monsieur Lefèvre – Perec avec Freud, Perec contre Freud*. Circé, 1996.

CAILLOIS, Roger. *Os jogos e os homens – A máscara e a vertigem*. Lisboa: Cotovia, 1990.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio – lições americanas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

CAMARERO, Jesús (coord.). *Anthropos* n. 134/135 – Revista de Documentación Científica de la Cultura. “Georges Perec: Uma teoria potencial de la escritura, de la configuracion del mundo. Literatura y Vida”. Barcelona, 1992.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. *A voz e o fenômeno*. Campinas: Papirus (sem data)

_____ : *Mal de Arquivo – uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

_____ : « Pour amour a Lacan. ». In: *Lacan avec les philosophes*. Paris : Albain Michel, 1991.

_____ : *Sur Parole. Instantanés pshilosophiques*. Paris : Éditions de l’Aube, 1999.

DESSONS, Gérard & MESCHONNIC, Henri. « Une prose comme récitatif – Lire le rythme : Georges Perec, La Vie mode d’emploi. Romans. ». In : *Traité du rythme. Des vers et des proses*. Dunod, 1998.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. *O cálculo neurótico do gozo*. São Paulo: Escuta, 2002.

EAGLETON, Terry. *Ideologia. Uma introdução*. São Paulo: Boitempo/UNESP, 1997.

EIDELSZTEIN, Alfredo. *El grafo del deseo*. Buenos Aires: Manantial, 1993.

ÉTIENNE, Luc. *Bibliothèque oulipienne*, n. 23.

FINGERMANN, Dominique & DIAS, Mauro Mendes. *Por causa do pior*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

FINK, Bruce. *O sujeito lacaniano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

FOUCAULT, Michel. « Qu’est-ce qu’un auteur ? ». In: Littoral, n.º 9, *La discursivité*. Juin 1983.

_____ : *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FREUD, Sigmund. “Escritores criativos e a fantasia”. In: *Obras Completas*, vol. 9, Rio de Janeiro: Imago, ESB, 1970.

_____ : “Leonardo da Vinci e uma lembrança da infância” (1910). In: *Obras Completas*, vol. 11, Rio de Janeiro: Imago, ESB, 1970.

_____ : “Projeto para uma psicologia científica” (1895). In: Rio de Janeiro: Imago, ESB, 1970.

_____ : “O Moisés de Michelangelo” (1914). In: Rio de Janeiro: Imago, ESB, 1970.

_____ : “Introdução sobre o narcisismo” (1914). Rio de Janeiro: Imago, ESB, 1970.

_____ : “Além do princípio de prazer” (1921). Rio de Janeiro: Imago, ESB, 1970.

_____ : “Análise terminável e interminável” (1936). Rio de Janeiro: Imago, ESB, 1970.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GINSZBURG, Carlo. “Sinais – raízes do paradigma indiciário”. In: *Mitos, emblemas e sinais: Morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GRANON-LAFONT, Jeanne. *La topologie ordinaire de Jacques Lacan*. Paris: Point Hors Ligne, 1988.

HARARI, Roberto. *Como se chama James Joyce?* Rio de Janeiro: Cia. de Freud, 1995.

HARTJE, Hans. « Georges Perec écrivant ». Thèse pour le doctorat. Département de Littérature française – Formation doctorale Texte, Imaginaire, Société. Université Paris VIII. Vincennes à Saint-Denis. Paris, 1995.

HARTJE, Hans; MAGNÉ, Bernard & NEEFS, Jacques. *Cahier des charges de La Vie mode d’emploi*. Paris: CNRS Édition et Zulma, coll. « Manuscrits », 1993.

HOBSBAWN, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

KOJÈVE, Alexandre. *Introdução à leitura de Hegel*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2002.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

_____ : O Seminário, livro 20. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

_____ : O Seminário, livro 7. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986

_____ : O Seminário, livro 17. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.

_____ : O Seminário, livro 11. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

_____ : O Seminário, livro 5. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

_____ : O Seminário, livro 23. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

_____ : O Seminário, livro 16. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

_____ : O Seminário, livro 22, *RSI* (1974-1975). Inédito.

_____ : *Ornicar?*, 3, maio de 1975

_____ : *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

_____ : “Algumas reflexões sobre o ego”. In: *Opção Lacaniana*, Revista Brasileira Internacional de Psicanálise, n. 24.

_____ : *IX Congrès de l'École Freudienne de Paris* sur « La transmission ». Parus dans les *Lettres de l'École*, 1979, n. 25, vol. 2, p. 219-220.

LEAK, Andy. « W/dans um réseau de lignes entrecroisées : souvenir, souvenir-écran et construction dans W ou le souvenir d'enfance ». In : *Parcours Percec – Colloque de Londres*, 1988. Presse Universitaire de Lyon.

LECLAIRE, Serge. *Psicanalisar*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

LEFEBVRE, Henri. “Claude Lévi-Strauss e o novo eleatismo”. In: *Debate sobre o estruturalismo*. Coleção L'Homme et la Société – Documentos.

LEITE, Marcio Peter Souza. *Psicanálise lacaniana*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

LEJEUNE, Philippe. *La Mémoire et l'Oubli. Georges Percec autobiographe*. Paris: P.O.L., 1991.

LYOTARD, Jean-François. *A Condição Pós-Moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

MAGNÉ, Bernard. “El autotexto perceciano”. In: *Anthropos – Revista de Documentación Científica de la Cultura*, n. 134-135, Barcelona, 1992.

MEIRA, Vinicius. “La Vie mode d'emploi de Georges Percec: quatro possíveis modos de interrogação”, Dissertação de Mestrado, FFLCH-USP, 1999.

MELMAN, Charles (Org.) *O significante, a letra e o objeto*. Rio de Janeiro: Cia. de Freud, 2004.

_____ : *A Neurose Obsessiva*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2004.

MILLER, Jacques-Alain. « Peças avulsas ». In: *Opção Lacaniana*, Revista Brasileira Internacional de Psicanálise, n. 45, maio de 2006.

_____ : *Matemas I*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

_____ : « ... du nouveau! » *Introduction au Séminaire V de Lacan*. Paris : Rue de Huysmans, 2000.

MILNER, Jean-Claude. *A obra clara: Lacan, a ciência, a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

NANCY, Jean-Luc & LACQUE-LABARTHE, Philippe. *O título da letra: uma leitura de Lacan*. São Paulo: Escuta, 1991.

NEEFS, Jacques & HARTJE, Hans. *Georges Percec – Images*. Paris: Seuil, 1993.

NETROVSKI, Arthur (org) : *Riverrun : ensaios sobre James Joyce*. Imago, 1992.

OULIPO, *Atlas de Littérature Potentielle*. Paris: Gallimard, 1981 [1973] (Folio, 1988).

PAREYSON, Luigi. “Definição da arte”. In: *Os problemas em estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

PEREC, Georges. *W ou le souvenir d'enfance*. Paris : Denoël, coll. « Les Lettres nouvelles », 1975, réed. Gallimard, 2000, coll. « Imaginaire », nº 293.

_____ : *La Vie mode d'emploi*. Paris : Hachette, 1978 [2006], prix Médicis.

_____ : *Les choses*, Julliard, coll. « Les lettres nouvelles », 1965, prix Renaudot.

_____ : *Un homme qui dort*, Denoël, coll. « Les lettres nouvelles », 1967, réed. Gallimard, coll. « Folio », n. 2197.

_____ : *La Disparition*, Denoël, coll. « Les lettres nouvelles », 1969, réed. Gallimard, coll. « L'Imaginaire », n. 215.

_____ : « La chose ». In : *Les Inédites du Magazine Littéraire*.

_____ : *Espèce d'espaces*. Paris : Galilée, coll. « L'Espace critique », 1974.

_____ : *Je me souviens*. Paris : Hachette/P.O.L., 1978.

_____ : *Je suis né*. Paris : Seuil, coll. « La Librairie du XXe. Siècle », 1990.

_____ : *Penser/Classer*. Paris: Hachette, 1990.

_____ : *W ou a memória da infância*. São Paulo: Companhia. das Letras, 1995.

_____ : *A Vida Modo de Usar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____ : *A coleção particular*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

PEREC Georges, LUSSON Pierre & ROUBAUD Jacques. *Petit traité invitant à la découverte de l'art subtil du Go*. Paris : Christian Bourgois Éditeur, 1969.

PESSANHA, Juliano Garcia. "Heterotanatografia". In: *A certeza do agora*. São Paulo: Ateliê, 2002.

PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____ : *O último leitor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PINO, Claudia Consuelo Amigo. "A escritura da ficção e a ficção da escritura – análise de 53 jours, de Georges Perec." Tese de Doutorado, FFLCH-USP, São Paulo, 2001.

_____ : "A criação da crítica e a crítica da criação". In: *Manuscrita – Revista de crítica genética*, n.7, março de 1998.

_____ : *A ficção da escrita*. São Paulo: Atelier, 2004.

_____ : Dossiê "Oulipo". In: *Cult – Revista Brasileira de Literatura*, n. 52.

POMMIER, Gérard: *O amor ao avesso*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1998.

PONTALIS, Jean-Bertrand Lefèvre. *O amor dos começos*. Rio de Janeiro: Globo, 1988.

_____ : *Perder de vista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

PONTALIS, LEJEUNE, NEYRAUT (org.): *L'autobiographie - VI Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence*, Les belles lettres, 1987.

PORGE, Éric. « Lacan, la poésie de l'inconscient ». In : *Lacan et la littérature*. Paris : Éditions Manucius, 2005. Coll. *Le marteau sans maître* [René Char], dirigée par Jean-Jacques Gonzales et Éric Marty.

_____ : *Os nomes do pai em Jacques Lacan*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1998.

_____ : *Psicanálise e tempo*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1998.

_____ : *Roubo de idéias*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1998.

QUARANTA, Jean-Marc. *Les expériences privilégiées dans A la Recherche du Temps perdu et ses avants-textes : éléments de la genèse d'une esthétique*. Université de Marne-la Vallée. Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines, 2001, p. 16, Thèse Inédite.

QUENEAU, Raymond. *Chêne et chien* (1937). Apud Pierre Lepape « Exercices de turlupination ». In : Dossier Les Écrivains et la Psychanalyse, *Le Magazine Littéraire*, n. 473, mars 2008.

QUENEAU, Raymond. *Exercícios de estilo*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

ROUDINESCO, Elisabeth. *Jacques Lacan – esboço de uma vida, história de um sistema de pensamento*. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

_____ : *A parte obscura de nós mesmos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

ROUSSET, David. *L'Univers concentrationnaire*. (sem referência).

ROUSTANG, François. *Lacan – do equívoco ao impasse*. Rio de Janeiro: Campus, 1988.

SABARIEGO, Alexandre. “Manual de regras do grupo *Shibumi*” (internet).

SAFATLE, Vladimir. *Lacan*. São Paulo: Publifolha, 2007.

_____ : “O amor pela superfície – Jacques Lacan e o aparecimento do sujeito descentrado”. Dissertação de Mestrado FFLCH-USP, 1997.

_____ (org.): *Um limite tenso entre a filosofia e a psicanálise*. São Paulo: UNESP, 2003.

SAFOUAN, Mustafá. *Estruturalismo e Psicanálise*. São Paulo: Cultrix, 1970.

SAUSSURE, Ferdinand. *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot, 1922.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “A repetição diferente”. In: *Trópico*. Revista eletrônica.

SOLER, Colete. *Psicanálise na civilização*. Rio de Janeiro: Contracapa, 1998.

STEVENS, John (e outros). *Isto é Gestalt*. São Paulo: Summus, 1977.

TARKOVSKI, Andrei. “Esculpir o tempo”. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

TODOROV, T. & DUCROT, O. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

VALAS, Patrick. *As dimensões do gozo: do mito da pulsão à deriva do gozo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby e companhia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

WILLEMART, Philippe. "Como se constitui a escritura literária?" In: ZULAR, R. (Org.) *Criação em Processo – ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 73-93.

_____: *A pequena letra em teoria literária – a literatura subvertendo as teorias de Freud, Lacan e Saussure*. São Paulo: Annablume, 1997.

_____: *Crítica genética e psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1987.

ZULAR, Roberto (org.). *Criação em processo – ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)