

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

MARIANA DE BASTIANI LANGE

**PROFESSAR A/À MEMÓRIA:
FABULAÇÕES CRÔNICAS
EM *O PASSADO***

FLORIANÓPOLIS
2013

MARIANA DE BASTIANI LANGE

**PROFESSOR A/À MEMÓRIA:
FABULAÇÕES CRÔNICAS
EM *O PASSADO***

Tese de doutorado apresentada por Mariana De Bastiani Lange ao curso de Pós-Graduação em Literatura, linha de pesquisa Intertextualidades Contemporâneas, área de concentração em Teoria Literária, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), sob orientação do Prof. Dr. Wladimir Antônio da Costa Garcia, para a obtenção do título de Doutora em Literatura.

Florianópolis
2013

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

LANGE, MARIANA DE BASTIANI
PROFESSAR A/À MEMÓRIA: FABULAÇÕES CRÔNICAS EM O PASSADO /
MARIANA DE BASTIANI LANGE ; orientador, Wladimir Antônio
da Costa Garcia - Florianópolis, SC, 2013.
190 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, . Programa de Pós-Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Memória. 3. Escrita. 4. Literatura. 5.
Psicanálise. I. Garcia, Wladimir Antônio da Costa . II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-
Graduação em Literatura. III. Título.

BANCA EXAMINADORA

Para todos os meus endereços amorosos.

Para todos aqueles que me ensinaram “sem saber”.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos participantes da *Oficina de Escrita: o desejo de escrever*, motivadores deste gesto de escrita endereçado chamado pesquisa. Ao meu orientador prof. Dr. Wladimir Garcia e aos professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura, pela oferta deste lugar tão instigante que é o de pesquisador em Teoria Literária. Aos colegas da Rede Internacional de Pesquisa Escritas da Experiência (CNPq). À Capes, pela aposta e incentivo.

‘Em que acredito?’ Querer escrever nos remete de imediato e brutalmente a essa pergunta, e essa brutalidade é uma prova que devemos enfrentar!

Barthes Barthes

O futuro e o passado são, antes, o que resta de paixão em um corpo.

Gilles Deleuze

RESUMO

A pesquisa desenvolve articulações a respeito do papel da memória, tomada como uma escrita, no amor e no ensino. Investiga-se sobre como a memória se compromete com o ato de “professar”, que conjugamos quando nos posicionamos endereçados ao outro. O ponto de partida veio do encontro dessas inquietações com o estudo do romance *O Passado*, do escritor argentino Alan Pauls, que aponta para os esburacamentos da memória e para o endereçamento que participa dessa empreitada que borda e desborda lembranças e esquecimentos. A cronicidade das ficções que construímos se dá a ver quando professamos – cronicamente, como se sem chance de cura. A escrita dos caminhos desta pesquisa acompanha os estudos de Barthes, com seu ensino fantasmático, de Jacques Derrida, com o destaque do verbo “professar”, e com a psicanálise de Sigmund Freud e Jacques Lacan e suas ressonâncias. Trata-se de desejo e transmissão, afinal, tanto no amar quanto no ensinar, professa-se a própria memória. A memória como uma escrita ou a escrita como memória: mal sabemos sobre o esquecimento – e, em alguma medida, sabemos a partir do esquecimento. Os efeitos dessa pesquisa apontam para a possibilidade de tomar este arquivo, a memória, questionando sobre sua legibilidade e sobre seu alcance no que diz respeito ao ensino.

PALAVRAS-CHAVE: Memória. Escrita. Literatura. Psicanálise. O Passado.

ABSTRACT

This study develops articulations regarding the role memory plays, seen as a piece of writing – in love and in teaching. There is the investigation of how memory commits to the act of “professing”, which we conjugate when we position ourselves addressing the other. The starting point came from the meeting of those restless feelings with the study of the novel *The Past*, by the Argentinian Alan Pauls, who points to the holes in memory and to the addressing which takes part in this journey that goes on embroidering and disembrodering memories and oblivions. The chronicity of the fictions we construct come to be when we profess – chronically, as if with no chance of healing. The writing of the paths in this research follow Barthes’s studies, with his phantasmic teaching, Jacques Derrida’s, enhancing the verb “to profess”, and Sigmund Freud’s and Jacques Lacan’s psychoanalysis and its resonances. It has to do with desire and transmission; after all, both in love and in teaching one’s own memory is professed. Memory as a piece of writing or a piece of writing as memory: we barely know about our oblivion – and, to some extent, we know from our oblivion. The effects of this research point towards the possibility of taking this file, memory, questioning its legibility and its reach when teaching is considered.

KEY-WORDS: Memory. Writing. Literature. Psychoanalysis. *The Past*.

Sumário

INTRODUÇÃO: O DEMÔNIO E A PESTE.....	19
1. MAL-DITO SEJA: NOTAS ACERCA DESSE DESASTRE, A MEMÓRIA	35
2. PULSAÇÕES DE MORTE EM <i>O PASSADO</i>, DE ALAN PAULS.....	67
3. COMO SE ME ENVIASSE.....	101
4. PROFESSAR (S)E(M) SABER.....	131
POST-SCRIPTUM.....	165
REFERÊNCIAS	177

INTRODUÇÃO: O DEMÔNIO E A PESTE

*Agora vou começar, ao mesmo tempo,
pelo fim e pelo começo. Pois comecei pelo
fim como se fosse o começo.*

Jacques Derrida

“Para Mariana. En psicoanalysis y en Florianópolis”. Estas foram as palavras que guardei escritas por Alan Pauls, escritor argentino que, em visita à Ilha do Desterro, autografou meu exemplar do livro *O Passado*¹ (2007), após uma conferência realizada no auditório da Reitoria da UFSC em uma gélida noite de julho de 2010. Esse conjunto de palavras me franziu um pouco: ele escreveu sobre o meu lugar, desde onde li *O Passado*. Os significantes *psicanálise* e *Florianópolis*, por alguma porosidade insuspeitada, transpassaram aqueles mínimos instantes no momento do autógrafo. Tive ali a constatação de que é bastante arriscado tecer em poucas palavras a narrativa do destino que você deu à obra de um autor. Eu trabalhava com o/O passado, em psicanálise e em Florianópolis.

A psicanálise e um lugar: conta a lenda que o austríaco Sigmund Freud, pai da psicanálise, em viagem aos Estados Unidos, teria dito algo ao desembarcar na América: vim trazer a peste. Um contrabandista este senhor vienense.

Não se pretende nesta pesquisa em Teoria Literária: Intertextualidades Contemporâneas, aplicar a psicanálise à literatura. Todavia é correto afirmar que esta tese não seria possível sem a psicanálise, pois a pesquisa aqui oferecida ao leitor alicerça-se em seus vapores para poder fazer ressoar questões.

Recuperando a ideia da peste freudiana, afirmo: a cada vez que me encarrego de disseminar partículas deste saber – tanto teórico quanto clínico, nomeando a minha práxis –, tenho a sensação de profetizar alguma espécie de contágio. A porosidade impalpável do “entre dois” permite que, sem saber por onde ou como, sabe-se condutor do mal. Há algo que se transmite sem saber e sobre isso a psicanálise procura escutar.

O que se sabe sem ter plena consciência de se saber interessa ao psicanalista e também ao bom leitor. Dentro da área de Teoria Literária, onde esta pesquisa se insere, cabe indagar a respeito dos *saberes que*

¹ PAULS, Alan. *O Passado*. Trad. Josely Vianna Baptista. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2007.

não se sabe, suas relações com a memória e com a escrita. A ambição de se levantar novamente este tema² está no fato de que a partir da personagem Sofia, que ama demais, são alarmados temas que remetem ao professor, verbo destacado por Jacques Derrida na ocasião de seus estudos sobre a universidade.

Como escreve Derrida, se ao mesmo tempo se começa pelo fim e pelo começo – ou melhor, pelo fim como se fosse o começo – é da fabulação de uma origem não original que se trata. Começo e fim atam as pontas da vida, e a peste é começo e fim desta fábula intitulada “Professor a/à memória”.

A escrita foi o fio condutor e a ponte entre a psicanálise e a teoria literária. Colhendo os resquícios da clínica, não foi difícil notar que aqueles que procuram a psicanálise estão em busca de desfazer algo, de subtrair, de – por que não dizer – perder. A memória, tecido de trabalho para Freud e suas investigações desde 1895³, foi sendo apontada como a fonte dos males da alma. No entanto, essa memória mostrou-se não sendo um simples acúmulo, e sim, perpétuo rearranjo de perdas, restos e desaparecimentos. Vaporosa, a memória cumpre seu destino: faz lembrar para fazer esquecer.

Fazer lembrar: em *O Passado*⁴ a personagem Sofia, que ama seu ex-companheiro, quer fazer lembrar. O livro se inicia com um envio de Sofia para Rímíni (o casal está separado), envio que chega com estilhaços de memória. Mas Sofia não quer apenas fazer lembrar: ela não quer se deixar esquecer. E ela professa no final do romance: o grande desafio é amar o amnésico.

Quando ensinamos, professamos e queremos fazer lembrar. Portanto, indaga-se: qual o papel da memória (essa memória tomada como uma escrita) no amor e no ensino? Como a memória se implica com o professor que conjugamos quando nos posicionamos endereçados ao outro? A tese, portanto, se concebe como um espaço privilegiado de formulação e também se propõe a arquivar por meio da escrita.

² O tema da memória, relacionado com a escrita, não transpira originalidade. Há uma longa tradição que envolve diversos autores, como Walter Benjamin, Maurice Blanchot, entre outros. Da mesma forma, por ocasião da minha pesquisa de Mestrado, defendida em 2008 sob o título de “Vicissitudes da memória e(m) *Um defeito de cor*” (no Programa de Pós-graduação em Literatura da UFSC, sob orientação do professor doutor Wladimir Garcia), este tema também foi trabalhado.

³ FREUD, Sigmund. Projeto para uma psicologia científica (1895). In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Trad. Jayme Salomão. v. X. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

⁴ PAULS, Alan. *O Passado, op. cit.*, 2007.

A hipótese da presente tese começa a tecer-se a partir dessa partícula: “hipo”. As questões aqui trabalhadas erigem-se a partir da falta, do esburacamento, do que é subtraído. A problemática da memória, que toca tanto a área da psicanálise quanto a teoria literária, é abordada juntamente com a escrita e é tomada pelo seu avesso: o que se destaca é também o que cai, aquilo que deixa buraco (se destaca) e faz exibir um rendado particular.

Uma espécie de escrita se faz: o psicanalista francês Jacques Lacan, no texto *Lituraterra*⁵, relaciona os sulcos na raspagem de uma superfície, com o escrever. É neste sentido que tecemos aproximações entre memória e escrita, pela via dessa marca que delinea e desenha um rendado a partir das porções ausentes.

Nesse ritmo inverso, não seria estranho dizer que o *pathos*, tomado aqui na duplicidade que o termo permite – sofrimento/paixão – é também elemento neste obrar. A paixão da escrita me acossa, o que significa dizer que no início foi o *pathos*.

No exercício da escrita, somos confrontados com o desconhecimento de nossos limites. Fazer existir um escrito é uma operação com efeitos subjetivos, pois

Escrever é imprimir uma marca que fala de uma pertença de algo que concerne ao sujeito, algo que lhe é próprio, a tarefa de escrever em associação livre, deixando fluir a cadeia significante entre os dedos em direção ao papel. Em contato com nossa atenção flutuante o que se imprime, não é o imediatamente óbvio, mas o resto: o não dito, o não visto, o não compreendido.⁶

A escrita e a escuta, entrelaçadas em um duo, estão voltadas a esses restos não digeridos, não carcomidos. O que se decalca no papel fica sendo uma sorte de texto. Neste sentido, esta pesquisa foi modelada a partir de livros e também de experiências de escuta – mas também da resistência aos livros e à escuta. Aqui, professo a minha memória e é também em direção a ela que professo.

⁵ LACAN, Jacques. *Lituraterra*. In: *Outros Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

⁶ MIRANDA, Anamaria Brasil de; MÜLLER, Cláudia Odiléia; SAFFER, Denis; VIEIRA, Josiane Noveli. Cronista: um lugar em construção: a escuta inscrita e escrita em uma função. In: Instituto APPOA. *Correio da APPOA* / Associação Psicanalítica de Porto Alegre. Ano 1, n. 1. Porto Alegre: APPOA, out. 2011, p. 43.

Nesse ínterim, esta pesquisa posiciona-se na preferência pelos textos *escriptíveis*: “O texto escriptível é um presente perpétuo, sobre o qual não pode pousar nenhuma fala *conseqüente* (que o transformaria fatalmente em passado) [...]”⁷ Textos escriptíveis permitem não uma representação, mas uma re-apresentação, solicitando uma outra escritura.

E foi dessa caravana de experiências e leituras que se destacou uma aula. Esta tese celebra o dia 07/01/77: cronologicamente distante, a peste lançada neste dia, em filosofia e em Paris, me atingiu. A partir dessa *Aula*, que define a escritura como sendo a “escrita com sabor”⁸, passei a escrever professando.

Se na instituição me encontro (nos corredores que escolhi) e se me proponho a construir reflexões por escrito, apesar e a partir das minhas paixões, esclareço, então, meu posicionamento: junto. Junto com Barthes. *Como viver junto*⁹ com Barthes? Um palpite (hipo-tese): concentrando-me no movimento de desejar e no que este nos ensina.

Professou Barthes em 07/01/77:

Sem dúvida, ensinar, falar simplesmente, fora de toda sanção institucional, não constitui uma atividade que seja, por direito, pura de qualquer poder: o poder (a *libido dominandi*) aí está, emboscado em todo e qualquer discurso, mesmo quando este parte de um lugar fora do poder. Assim, quanto mais livre for esse ensino, tanto mais será necessário indagar-se sob que condições e segundo que operações o discurso poderá despojar-se de todo desejo de agarrar. Esta interrogação constitui, a meu ver, o projeto profundo do ensino que hoje se inaugura.¹⁰

A *libido dominandi*, que Barthes evoca e localiza nos discursos, é, aqui, defrontada com o desejo de agarrar da memória que, supostamente, almeja não perder. Cumpre lembrar que a *libido*

⁷ “O texto escriptível é um presente perpétuo, sobre o qual não pode pousar nenhuma fala *conseqüente* (que o transformaria fatalmente em passado) [...]” (BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970.)

⁸ BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2004, p. 21.

⁹ Referência ao livro *Como viver junto*, de Barthes. (BARTHES, Roland. *Como viver junto – Simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. Martins Fontes: São Paulo, 2003.)

¹⁰ BARTHES, Roland. *Aula*. *Op. cit.*, p. 10.

dominandi está presente na educação e, portanto, é vivificada nos recantos da academia. Como despojar-se de todo desejo de agarrar quando se busca, por meio de uma tese, respostas?

E, sobretudo, a tese como arquivo, portando uma certa bricolagem e dando materialidade a uma experiência acadêmica que ficou por ser dita e é contada por meio da pesquisa escrita. Walter Benjamin nos lembra: uma experiência acontece no momento em que é narrada. A tese se coloca como arquivo e, concomitantemente, problematizando o arquivo, implicando as consequências das propostas do filósofo Jacques Derrida.

Dos cursos da escrita, que experiências foram extraídas? Escrever sobre Barthes e Derrida, na minha pena, foi extremamente instigante. A escrita se corporificava, como se transmutada em olho e ouvido. Nada mais ao redor poderia ser tocado por mim da mesma maneira.

Então, precipitaram-se a escuta e a escrita crônica. Como se patológico, sem cessar de fazer ruir e fazer ruído, aquilo que é crônico remete ao Cronos¹¹ e também ao gênero textual crônica. A crônica tem sido utilizada por psicanalistas de modo a servir como ferramenta de trabalho. Pode-se aventar que “a contribuição da crônica enquanto aporte metodológico psicanalítico entrelaça a escuta e a escrita pondo em relevo a palavra”¹².

Foi este relevo com a palavra que me moveu no trabalho com as Oficinas de Escrita¹³. No fazer que propus, coordenando um grupo de

¹¹ Gilles Deleuze nos apresenta duas leituras do tempo, a de Cronos e de Aion: “1º) De acordo com Cronos, só o presente existe no tempo. Passado, presente e futuro não são três dimensões do tempo; só o presente preenche o tempo, o passado e o futuro são duas dimensões relativas ao presente no tempo. [...] 2º) O presente em Cronos é de alguma maneira corporal. O presente é o tempo das misturas ou das incorporações, é o processo da própria incorporação. Temperar, temporalizar, é misturar. O presente mede a ação dos corpos ou das causas. O futuro e o passado são, antes, o que resta de paixão em um corpo. [...] 3º) Cronos é o movimento regulado dos presentes vastos e profundos.” (DELEUZE, Gilles. *A Lógica do Sentido*. Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo, Perspectiva, 1974, p. 167.)

¹² MIRANDA, Anamaria Brasil de; MÜLLER, Cláudia Odiléia; SAFFER, Denis; VIEIRA, Josiane Noveli. Cronista: um lugar em construção: a escuta inscrita e escrita em uma função. *Op. cit.*, p. 40.

¹³ Coordenada por uma psicanalista, pesquisadora da rede *Escritas da Experiência* (CNPq) e pesquisadora-oficineira do grupo de estudos e pesquisa *Psicanálise, Políticas e Cultura* (CNPq), a *Oficina de Escrita: o desejo de escrever* era constituída como um grupo de estudos e estava pautada nos estudos teóricos de Roland Barthes a respeito da escritura. A oficina também rondava textos da seara da psicanálise a fim de esmiuçar questionamentos sobre escuta, pulsão de morte, narcisismo, desejo e transmissão. A oficina referida neste trabalho foi oferecida a alunos de graduação e realizou-se na Universidade Federal de Santa Catarina durante todo o ano de 2012, no Centro de Comunicação e Expressão, departamento de Pós-graduação em Literatura. As atividades eram oferecidas gratuitamente para graduandos. A criação das oficinas foi parte integrante dos trabalhos vinculados ao Programa de Apoio a

oficinandos, senti-me convocada a escrever e a registrar minhas impressões. O que norteou a proposta de Oficinas de Escrita foi o eixo do desejo: na academia se escreve. Mas quantas dessas escritas são movidas pelo desejo? Que fantasmas sopram essas práticas de escritura?

Essa frase nos remete a Barthes e seu ensino fantasmático: ler Barthes na academia não é tão raro. No entanto, é preciso indagar: o que há do ensino de Barthes acontecendo de fato? Será que o ensino fantasmático barthesiano não poderia deixar de ser *fantasme*¹⁴, no sentido de fantasia, tal como Lacan recuperou a equívocidade da palavra?

Era isso que me intrigava: o que fazer com a literatura, quando ela é excitada a ir além dela própria, a transpor seus contornos de disciplina, de *mathesis*? Barthes era afetado por este tipo de pergunta. Para Leyla Perrone-Moisés,

Com relação ao ensino, é a mesma responsabilidade da forma que se afirma: “o que pode ser opressivo num ensino não é finalmente o saber ou a cultura que ele veicula, são as formas discursivas através das quais ele é proposto.” É a experiência do escritor que leva Barthes a ver esse aspecto formal do ensino.¹⁵

A experiência de escritor conduziu-o por uma via tracejada até chegar a reflexões sobre o ensino. Este caminho de Barthes é recuperado como rota nesta pesquisa.

Em determinada altura do meu percurso de doutoramento, a experiência com a pesquisa estava se desenrolando dentro da normalidade, no papel e na tela do computador, como de costume, de acordo com um certo protocolo narcísico que, subliminarmente, suscita a *escrever a partir daquilo que produz indagações em você* (por assim dizer), procedimento comumente denominado “pesquisa”. O método? “[...] a *Simulação*: eu simulo ser aquele que quer escrever uma obra”¹⁶.

Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (Reuni), financiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

¹⁴ Jacques Lacan, ao longo de sua obra, faz notar que na língua francesa a palavra *fantasme*, que designa para os psicanalistas a fantasia, também soa como assombração. Esse fantasma que aparece nas cenas da fantasia interessa tanto à psicanálise quanto à literatura.

¹⁵ PERRONE-MOISÉS, Leyla. Posfácio. In: BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2004, p. 62.

¹⁶ BARTHES, Roland. *A Preparação do Romance II – A obra como vontade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 87.

O livro *O Passado*, de Alan Pauls¹⁷, foi meu objeto de estudo. Sobre ele debrucei-me e por ele me deixei marcar. Mas havia uma outra cena nos bastidores desta tese, e esta cena se tornava mais e mais interessante com o passar do tempo. Havia uma prática, uma prática em busca de teoria.

Eis o que se passou: projetando o ensino de Barthes na propulsão que o enquadramento “oficina” permite (na esteira do ambiente grego onde se aprendia com a experiência), erigiu-se, sob a minha batuta – como tarefa designada a mim por ser bolsista CAPES-REUNI¹⁸ –, a “Oficina de Escrita: desejo de escrever”, voltada a um público alvo bem específico, a saber, estudantes de Letras e Pedagogia, ou seja, possíveis futuros docentes¹⁹.

Interessava-me destacar a relação do desejo com a escrita e com a memória a fim de alvoroçar as práticas de escrita propostas quase sem questionamento, como se escrever fosse apenas registrar pensamentos ou remeter e endereçar a um outro, por meio da escrita, aquilo que foi demandado. Com base nas leituras de psicanálise, filosofia e teoria literária, podemos ir além.

O objetivo da prática intitulada “Oficina de Escrita: o desejo de escrever” não era indicar rumos, nem para o desejo nem para a escrita, mas sim vislumbrar os caminhos a que cada um talvez pudesse se abrir. Trata-se, portanto, de um *fazer junto com* Barthes, de acordo com o que nos aponta Leyla Perrone-Moisés²⁰ e sua descrição do trabalho barthesiano frente aos discursos que ele desafiava.

¹⁷ Alan Pauls, nascido em 1959 em Buenos Aires, é escritor, professor de teoria literária e crítico literário. Lançou o romance *El Pasado* em 2003, o qual foi traduzido para o português em 2007 por Josely Vianna Baptista. Em 2003, por *El Pasado* Pauls ganhou o Prêmio Heralde para livros de ficção em língua espanhola. O filme *O Passado*, baseado no livro de Pauls, foi uma co-produção Brasil-Argentina (dirigido por Hector Babenco, foi lançado no Brasil em 2008). Pauls é também autor de outros livros, alguns deles traduzidos para o português, como *Wasabi* (1994), *História do cabelo* (2011) e *História do pranto* (2012). Lançou em 2013 um misto de ensaio e memória, *A vida descalço*, também pela editora Cosac Naify.

¹⁸ Conforme a nota número 12.

¹⁹ Apesar de estar voltada para graduandos de Letras e Pedagogia, estudantes de outras áreas procuraram a Oficina de Escrita (diversas áreas: Artes Cênicas, Engenharia, Geografia, entre outros). No entanto, o que havia em comum entre estes oficinandos era o fato de que eles se interessavam pelo tema da escrita, porém, não demonstravam interesse pela licenciatura, o que causou uma série de questionamentos sobre o possível distanciamento entre licenciatura e escritura. A fim de trabalharmos com estas interrogativas, estudamos Roland Barthes, Jacques Derrida, Maurice Blanchot, Marguerite Duras, Sigmund Freud e Jacques Lacan.

²⁰ PERRONE-MOISÉS, Leyla. Posfácio. In: BARTHES, Roland. *Aula. Op. cit.*, p. 86.

Pensando sobre o gesto de escrita, Barthes²¹ diferencia duas posições: escritor e escrevente. Ele define o *escritor* como aquele que realiza uma função; para o *escritor*, escrever é verbo intransitivo e a literatura é um fim. Já o *escrevente* realiza uma atividade, é um homem transitivo. Para o *escrevente*, a palavra é um meio.

Já o *escritor-escrevente*, para Barthes, é um tipo bastardo cuja função é não menos que paradoxal. O *escritor-escrevente* coloca em evidência o caráter público da escrita, lida com as palavras de modo a usá-las e também a saboreá-las, simplesmente.

O *escritor-escrevente* utiliza-se das palavras, mas não para mera serventia da comunicação; ele serve-se delas, serve a elas, empresta às letras um pouco da arte do seu viver. O *escritor-escrevente* conjuga essas diferenças e lida com as letras de modo a se ocupar da escrita como registro e como exercício de divertimento, trabalha a escrita e se deixa trabalhar por ela, faz uso dela não apenas para comunicar-se, mas para comunicar-se com sabor, com prazer²².

A Oficina de Escrita tornou-se o lugar para pôr à prova o ofício do *escritor-escrevente*. Esta experiência²³ suscitou um lugar de escuta. Lugar de escuta e de escrita, que poderíamos aproximar do lugar do cronista: “a escuta do cronista não se destina a uma intervenção direta, falada, mas intermediada pela escrita”²⁴. Eis a pesquisa, resultante escrito de várias experiências com as letras e com o desejo.

A conciliação dessas atividades suscitou outro olhar. Por um lado, emergiram inúmeros questionamentos a respeito da prática de oficina e das leituras indicadas ao grupo²⁵. Por outro lado, na tela em

²¹ BARTHES, Roland. Escritores e escreventes. In: *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

²² *Ibidem*.

²³ Em alemão, experiência, *Erfahrung*, contém *fahren* (viajar). Larossa destaca que a palavra experiência em português quer dizer “o que nos acontece”, sublinhando, assim, que o sujeito da experiência enlaça-se ao passado, ao passivo, “algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos.” (LAROSSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Trad. João Wanderley Geraldi. In: Revista Brasileira de Educação, nº 19. Campinas. 2002; p. 20 a 28.)

²⁴ MIRANDA, Anamaria Brasil de; MÜLLER, Cláudia Odiléia; SAFFER, Denis; VIEIRA, Josiane Noveli. Cronista: um lugar em construção: a escuta inscrita e escrita em uma função. *Op. cit.*, p. 42.

²⁵ O convite para a *Oficina de Escrita: o desejo de escrever* foi divulgado por email e por meio de cartazes espalhados pelo campus da UFSC. A convocatória destacava os seguintes aspectos: 1) Onde está o “desejo de escrever” dos alunos de graduação? ; 2) Que marcas as exigências acadêmicas deixam na escrita do profissional em formação? ; 3) Que experiências marcam o desejo e/ou medo de escrever? ; 4) Como o aluno de licenciatura lida com a escrita?; e 5) O que o professor transmite aos seus alunos? - Com base nestas interrogações, a Oficina de

branco do computador uma tese procurava versar sobre teoria literária e o romance *O Passado*²⁶, do escritor argentino Alan Pauls, despertando indagações sobre memória e apagamento, sobre arquivo e pulsão de morte²⁷.

O demônio da teoria²⁸ se fez presente. Uma certa equivocidade, tal qual apreciada na psicanálise, teve lugar. O demônio desacomoda, é *diabolo*, aquele que desune. Fender e romper são movimentos necessários à vida – e também à literatura e à psicanálise. Portanto, a presente pesquisa aproveita o triz da fenda para fazer ressoar aquilo que não tem par: esquecimento e ensino.

Os significantes fazem ouvir estremecimentos. Desarrumar, misturar e equivococar são alguns dos objetivos desta pesquisa. Uma promiscuidade²⁹ pauta o rumo deste estudo no campo da intertextualidade. Estão convocadas para este estudo as diferenças, as rasuras e o mal. O mal, aqui, é tomado no sentido apontado por Jacques Derrida em seu estudo sobre a memória e sua escrita/apagamento, intitulado *Mal de arquivo: impressões freudianas*³⁰, que, a partir de textos freudianos, discorre sobre o mal de arquivo, a febre, a destruição:

Escrita foi oferecida como um curso de extensão de caráter formativo, visando traçar caminhos para enfrentar a escrita sem inibições e refletir sobre a formação docente. O objetivo era trabalhar não apenas a escrita, mas, principalmente, o sujeito que escreve. Plano de estudos: Roland Barthes e o desejo, Maurice Blanchot e o interminável, Jacques Derrida e a escritura, Marguerite Duras e a solidão do escrever, Sigmund Freud e os devaneios e Jacques Lacan e o tempo lógico.

²⁶ PAULS, Alan. *O Passado*. *Op. cit.*, 2007.

²⁷ A pulsão de morte (*Todestrieb*), força desintegradora que habita o sujeito, está indissociada da vida. A pulsão de morte visa a destruição, o retorno ao estado de imobilidade. (FREUD, Sigmund. Além do Princípio de prazer (1920). In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Trad. Jayme Salomão. v XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996).

²⁸ Referência ao livro de Antoine Compagnon, *O demônio da teoria* (COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.)

²⁹ No sentido de “mistura”. (HOUAISS. CD Rom.)

³⁰ DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo – uma impressão freudiana*. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

Com Freud, sem Freud, às vezes contra Freud, *Mal de Arquivo* evoca sem dúvida um sintoma, um sofrimento, uma paixão: o arquivo do mal; mas também aquilo que arruína, desvia ou destrói o próprio princípio do arquivo, a saber, o mal radical. Levanta-se então infinita, fora de proporção, sempre em curso, “em mal de arquivo”, a espera sem horizonte acessível, a impaciência absoluta de um desejo de memória.³¹

Há males silenciosos atuando nos traços da memória. Mal de arquivo, mal da/na escrita, mal da/na memória (e o mal danoso à escrita da memória). Pode a memória fazer mal? Esta indagação poderia ser feita em proximidade com a narrativa de Pauls. No romance, narrado em terceira pessoa, conhecemos os extremos da memória e seus caprichos. Estava atuando sobre Rímni um conjunto de forças estranhas, como podemos acompanhar ao longo do romance, na medida do apagamento da memória do personagem.

A presente pesquisa trata disso: do fogo, do apagamento, da destruição. Para tanto, persegue os rastros de autores cuja teoria nos servirá como operadores de leitura, tais como Jacques Derrida, Sigmund Freud, Maurice Blanchot, Jacques Lacan, entre outros nomes que marcam aparição no presente trabalho – quiçá longa carta, endereçada aos acadêmicos e lida por não se sabe quem.

O filósofo Peter Sloterdijk propõe lembrar que “Livros, certa vez observou o escritor Jean Paul, são longas cartas dirigidas a amigos, apenas mais longas³²”. As cartas, para Derrida, tem estrutura *cartãopostalada*³³, ou seja, podem ser lidas, mas ao mesmo tempo são indecifráveis. Somente o endereçamento pode dar pistas da leitura dessa escrita amorosamente enviada e, portanto, enviada na “língua estrangeira”³⁴ daqueles que se destinam palavras.

É como se o fogo sempre queimasse um tanto do que escrevemos. A escrita seria mais ou menos como o trabalho do oleiro, construindo um oco. A memória, assim como a escrita, poderíamos dizer, é um ocar

³¹ *Ibidem*, p. 9.

³² “Livros, certa vez observou o escritor Jean Paul, são longas cartas dirigidas a amigos, apenas mais longas.” SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*. Trad. José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, p. 7.

³³ DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além*. Trad. Ana Valéria Lessa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 103.

³⁴ *Ibidem*, p. 282.

diabólico. Sem termos como fugir dessa “diabrura, a linguagem”³⁵, chamamos para a roda mais demônios. Literatura, filosofia e psicanálise se juntam ao romance *O Passado*, de Alan Pauls. O método, aqui, é ler em companhia.

Levando em conta a escrita, a memória e o apagamento, a opção de tradução, nesta pesquisa, foi deixar, em alguns momentos do texto, ressoar uma língua estrangeira, oferecendo, na nota de rodapé, uma possibilidade de tradução. Quanto ao romance *O Passado*, preferimos trabalhar com a versão traduzida para a língua portuguesa, pois a tradução³⁶ já é um trabalho que, artesanalmente, altera (*alter* - outro) e, ainda assim, mantém vínculo – o que pode ressaltar as experiências de memória e tradução de Rímni.

Se buscarmos na literatura referências sobre o mal, encontraremos Sacher-Masoch e Marquês de Sade³⁷ como expoentes que não podemos ignorar. São hipotextos importantes para este estudo (importantes, mas que tendem a desaparecer enquanto nome, porém, ressoam nas entrelinhas).

Poderíamos perguntar se a escrita tem relação com o gozo, tal como é conceitualizado pelo psicanalista Lacan, e com o sofrimento. E ainda indagamos em que lugar nos colocamos quando nos interessamos por tais interrogações. O primeiro capítulo desta pesquisa, intitulado “Mal-dito seja: notas acerca desse desastre, a memória”, trata disso. A memória como uma escrita, podemos pensar junto com Freud³⁸. E como se lê essa escrita? Escrita fugidia, evanescente, fabulosa. Lembrar é lembrar fabulosamente³⁹, sopra Derrida.

Leitores ou escritores, acompanhados estamos das forças da destruição. Ninguém poderá esquivar-se: somos todos filhos do *pathos*. Paixão e sofrimento vivem em promiscuidade em nossa mais íntima morada. A violência habita, em alguma medida, nossa memória. A violência habita o ler e o escrever.

³⁵ BARTHES, *Aula, op. cit.*, p. 36.

³⁶ A tradução, na medida em que se constitui como texto que se dá a ver, deixa algo para trás. Essa *coreografia* (escrita com a dança, grafia com o corpo) está afinada com a narrativa do romance de Pauls sobre o qual nos debruçamos. A tradução não deixa de ser um movimento um tanto alucinatório do texto de “origem”. Emular: um trabalho que silenciosamente perpassa a escrita, a memória a tradução.

³⁷ Ambos se tornaram referência para a fundação de categorias psicológicas. A literatura se deparou com a clínica, que foi às letras visando desenvolver recursos para seu campo de atuação. As nomenclaturas *sadismo* e *masoquismo* permanecem consagradas até hoje.

³⁸ FREUD, Sigmund. Projeto para uma psicologia científica (1895). *Op. cit.*

³⁹ DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além. Op. cit.*, p. 412, 413.

Sade marcou seu nome na história da literatura por meio de sua escrita. Ele afirmou que a escrita pode fazer ver o que no homem existe em potência, o que ele pode vir a ser caso se deixe mover pelas paixões⁴⁰. A escrita em íntima relação com a destruição: foi neste ponto que Sade colocou o acento, e é neste sentido que retomamos – ainda que brevemente – Sade nesta pesquisa. Simone de Beauvoir escreve: “Não é pela crueldade que se realiza o erotismo de Sade; é pela literatura”⁴¹. São os efeitos da literatura que nos interessam aqui.

No romance *O Passado*, Alan Pauls trabalhou com o roçar da letra e com o caráter erótico da dança das fantasias impresso no corpo de quem devaneia, apontando para a dimensão de perigo que a escrita da memória coloca em jogo. Deste modo, o romance de Pauls, por meio de sua escrita, toca também na questão da perda incluída neste processo de cunhagem da letra – paradoxalmente penoso, danoso, prazeroso. As coreografias da memória são dançadas por sombras.

A relação entre estes termos, escrita e memória, não perde de vista o *pathos* e sua relação com o mal. Este último é o fio que guia este trabalho que embaralha memória e escrita e é também o fio do romance que enreda e tece a minha escrita. “Pulsações de morte em *O Passado*, de Alan Pauls” é o título do segundo capítulo desta pesquisa – mas ele também poderia se chamar *elogio do mal*.

O objetivo deste estudo, quiçá conversa infinita entre heterotextualidades, é esgarçar o mal nas escrituras tomadas para análise neste trabalho de pesquisa. Nas palavras de Bataille,

Se observarmos a vida humana em sua totalidade, vemos que ela aspira, até a angústia, à prodigalidade, até à angústia, até o limite onde a angústia não é mais tolerável. O resto é conversa de moralista. [...] uma agitação febril em nós pede à morte para exercer o seu furor às nossas custas.⁴²

Uma agitação interna convida a morte a exercer seu furor às nossas custas, ou seja, é feito um convite ao dano, à perda, à destruição. Em 1920 Freud descreveu os aspectos destrutivos deste furor que clama

⁴⁰ SADE, Marquês de. *Os crimes do amor e a arte de escrever ao gosto do público*. Porto Alegre, LPM, 2000, p.41.

⁴¹ BEAUVOIR. *Deve-se queimar Sade?* In: *Novelas do Marquês de Sade*, p. 558.

⁴² BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: LPM, 1987, p. 57.

pelas forças da morte. Ele chamou de pulsão de morte esta “força demoníaca”⁴³. Ela é nossa íntima companheira – negociamos ininterruptamente com ela.

Por que escolher colocar em pauta a literatura para tratar de escritura e apagamento? Por que associar escrita, memória e pulsão de morte? A escrita tem uma relação privilegiada com a fantasia, que é nada menos que um dos pilares que sustentam as questões formuladas até aqui e explicitadas ao longo da pesquisa. É também o desejo de memória que propicia a escrita, e esse gesto esperançoso é o que faz a literatura acontecer.

A narrativa do romance *O Passado* trata de um tema incandescente: as forças da destruição e seus efeitos. Rímíni, um tradutor, começa lentamente a perder, misteriosamente, a sua segunda língua, essencial para o seu trabalho. Há pontos de confluência entre *O Passado* e os constructos teóricos eleitos para embasar esta tese, aproximações que podem ser encontradas caso haja disposição para esquadriñar e violentar suas tão ordenadas linhas.

No livro *O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além*, Derrida trabalha sobre escrita, memória e psicanálise. O livro abre com cartas de amor, cartas de amor com pedaços faltando, como se queimadas. E ele afirma: “Dirijo-me a você, um pouco como se me enviasse”⁴⁴ e este “enviasse” fica ressoando, motivo pelo qual esse fragmento intitula o terceiro capítulo da tese, que versa sobre o endereçamento.

A questão do endereçamento se eleva nesta pesquisa como pulverizadora de indagações outras no que se refere às práticas que envolvem o “professar”, verbo destacado por Derrida no livro *A universidade sem condição*⁴⁵. O que configura os circuitos de envio? Que sombras participam do ato de remeter? O que significa ser remetente e destinatário de um envio endereçado?

Neste ínterim, eis que a teoria literária se move em direção à vida. Uma experiência barthesiana acontece às margens da escrita da tese – a saber, uma Oficina de Escrita. É preciso escrever sobre isso. Por este motivo, fabulações e gestos de teorização acompanham o caminhar da experiência *hifológica* – como descreve Barthes no livro *O prazer do texto* – que é escrever uma pesquisa.

⁴³ FREUD, Sigmund. Além do Princípio de prazer (1920). *Op. cit.*

⁴⁴ DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além*. *Op. cit.*, p. 54.

⁴⁵ DERRIDA, Jacques. *A universidade sem condição*. Trad. Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

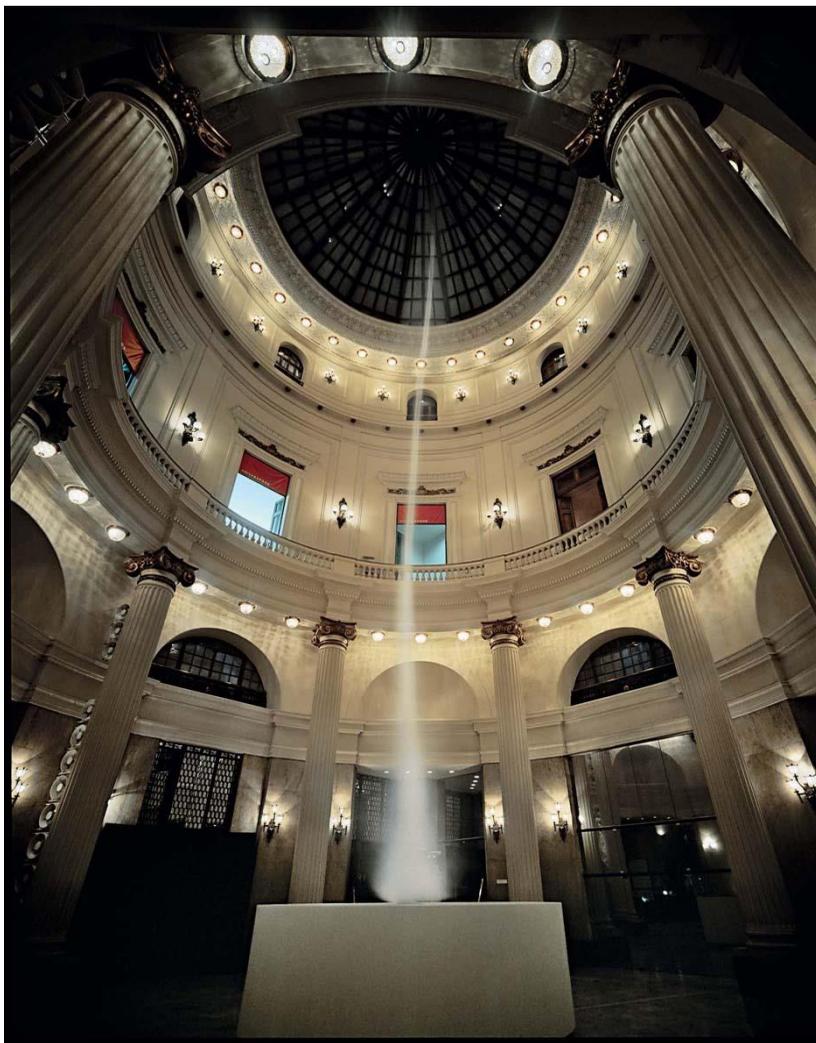
Barthes ressalta o caráter *hifológico* da escrita ao falar da aranha produzindo e perdendo substância no tecer da teia⁴⁶. A perda e o penhor implicados nos processos de envio: eis o que acontece quando se aciona o verbo “professar”. Lido juntamente com o romance de Pauls (mais precisamente a partir da personagem Sofia), o “professar” será explicitado no capítulo quatro desta pesquisa, intitulado “Professar (s)e(m) saber”.

De minha parte, na experiência como coordenadora de Oficinas de Escritas, senti-me muito próxima da personagem Sofia. Eu professava e amava, eu queria fazer lembrar. Como consequência disso, o último capítulo da tese não pode deixar de tratar das reflexões surgidas a respeito do ensino barthesiano e das relações entre escrita, memória, pulsão de morte e ensino. Como se “forma” um professor? Para trabalhar com a escrita e ensinar sobre este tema, é preciso saber o quê? Talvez saber ler a própria memória. O narcisismo pode, por algum caminho, impulsionar a *mathesis*? Lembrar de modo fabuloso, como diria Derrida, pode levar a ensinar de modo fabuloso?

E como professam os psicanalistas-cronistas, “o produto final do registro, a crônica que finalmente enviávamos aos colegas e consultores, já é fruto do distanciamento, da construção de um lugar de onde queremos ser lidos”⁴⁷. Sendo assim, o resto escrito das marcas dessa experiência se oferecem ao leitor sob o título “Professar a/à memória: fabulações crônicas sobre *O Passado*” – pois professar é verbo transitivo direto e indireto.

⁴⁶ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 76.

⁴⁷ MIRANDA, Anamaria Brasil de; MÜLLER, Cláudia Odiléia; SAFFER, Denis; VIEIRA, Josiane Noveli. Cronista: um lugar em construção: a escuta inscrita e escrita em uma função. *Op. cit.*, p. 44.



Como se vaporosa...⁴⁸

⁴⁸ KAPOOR, Anish. *Ascention*. 2011.

1. MAL-DITO SEJA: NOTAS ACERCA DESSE DESASTRE, A MEMÓRIA

*Finalmente ausência como
sopro da letra, pois a letra vive.
Jacques Derrida*

Mal começamos e já caímos em tentação: a tentação de repetir. Se bem que repetir é necessário, sendo condição para que a diferença aconteça. Além disso, é repetindo que se professa – daí se pode inferir que, não raro, professamos sem saber. Não sabemos por onde as repetições nos cativam; na melhor das hipóteses, nos damos por capturados e, só então, resgatamos alguns rastros, como se constituindo um futuro pelo olhar do retrovisor.

No presente trabalho de colheita de efeitos de pesquisa, o gesto teórico verte na direção das relações entre textualidades distintas. Isto pode indicar que algo transborda, delira, rompe e sangra, uma vez que a “incessância” do texto, incandescente, não dá sossego: a política do texto requer pensamento, deslizamento, deslocamento, operações.

Nas quatrocentas e setenta e oito páginas do romance *O Passado*, de Pauls, temos a pulsação da memória quase como personagem. Mais que uma temática, a memória se agiganta justamente quando falta: o personagem Rímini, um homem jovem que trabalha como tradutor em Buenos Aires, vive os sintomas de uma estranhíssima síndrome que o faz perder a memória por pedaços.

As porções de saber vão se desintegrando e desaparecendo por completo em um só instante e isso acontece justamente após um rompimento amoroso que ficou deveras inconcluso. Sofía, a ex, não abandona Rímini, mas sim, permanece na insistência de se colocar próxima a ele. Quanto mais Sofía se insinuava como retorno, mais pedaços da memória de Rímini sumiam.

Acompanhando o enredo narrado em terceira pessoa e escrito em parágrafos longos (que exigem um fôlego e tanto da memória do leitor), somos exigidos também pela via da memória, uma vez que a história nos é oferecida em idas e vindas, provocando, assim, a prática de uma ginástica mnêmica por parte do leitor.

A pesquisa que aqui se erige com o trançar de duas fontes de leitura – a leitura do romance e as leituras teóricas que bordejaram esse encontro com a literatura de Pauls –, se apresenta como uma construção que partiu da operação descrita por Ruth Silviano Brandão no livro *Literatura e Psicanálise*:

[...] o discurso literário não se confunde com o histórico ou o filosófico ou o psicanalítico, apesar de tecer-se com eles. Não é se fixando em seus conteúdos que se deve lê-lo, mas procurando a maneira como a ficção se enuncia como ficção, tecido de várias vozes.⁴⁹

Temos, na pesquisa, a fiação com o tecido da teoria psicanalítica como sendo marcante no caminhar que aqui se oferece a ler. Assim como o romance de Pauls instiga a memória do leitor, foram buscados escritos que pudessem se aproximar e dar contornos ao que vivenciamos como memória, ou melhor, como um lugar desde onde se pode lembrar.

A marca que aqui se imprime é a do resvalo. Contra a amnésia de que sofre Rímíni, a pesquisa se posiciona, neste início, disposta a lembrar. Porém, como o resvalo da memória é inevitável, temos aqui a colocação em cena de pontos inflamados das teorizações visitadas, procurando sinalizar para uma memória disseminada e plural, que mal é encontrada e já mostra sua constituição de faceta.

A memória se conceitualiza nos mesmos moldes do Bloco Mágico. Este antigo brinquedo, o Bloco Mágico, foi destacado por Freud⁵⁰ no sentido de mostrar as vacilações da memória: o riscar sobre uma superfície deixava marcas, no entanto, um mínimo movimento era capaz de mostrar a vulnerabilidade de tais marcas, ao mesmo tempo em que o apagamento justamente era o que possibilitava verter uma nova escrita.

O aparelho de brincar e escrever que Freud reenvia à memória ativa faíscas no esquecimento. Ele mesmo havia confirmado: em sua intuição figurava o Bloco Mágico havia algum tempo, mas Freud só se autorizou a trazê-lo para a teoria em 1925, explicando que haveria algo da ordem da escrita – *Niedereschrift* – inscrevendo marcas em nosso psiquismo. Para Derrida, “a profundidade do Bloco mágico é ao mesmo tempo uma profundidade sem fundo, um reenvio infinito, e uma exterioridade perfeitamente superficial”⁵¹.

⁴⁹ BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literatura e Psicanálise*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1996, p. 37.

⁵⁰ FREUD, Sigmund. Uma nota sobre o ‘Bloco Mágico’ (1924-25). In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Trad. Jayme Salomão. v. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

⁵¹ DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Maques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 217.

A importância do lampejo, do rumor e do vagar ajuda a constituir o que aqui se faz notar rumo ao entendimento das artes da memória. (Re)tomemos, para (re)começar, Derrida e a psicanálise, pois para o autor de *A escritura e a diferença* – onde se inclui o capítulo *Freud e a cena da escritura* – “todas as teses freudianas são fendidas, divididas, contraditórias como os próprios conceitos, começando pelo conceito de arquivo”⁵². É a partir da contradição que verte da fenda que lemos, assim como é a partir da fenda que se escreve.

Se Derrida deixa marcas, uma das razões é sua insistência na descentralização, e ele o faz, com sua escrita, por meio da transmissão de uma posição sempre em emergência – como o passo do lobo, *pas de loup*⁵³. O passo do lobo faz mover sorratamente; na calada do *thanatos*⁵⁴, um obrar. A memória também se aproxima desse algo que, no passo do lobo, desliza em silêncio.

Talvez tenha sido esse um dos traços que permitiu a aproximação entre Derrida e a psicanálise, visto que, como leitor de Freud, Derrida tocou nas questões da escrita (relacionada à memória) e da temporalidade *après-coup*⁵⁵, questões destacadas pela psicanálise, abordando a memória não como reservatório interiorizado, mas como escritura furtiva, talhando vias ruptas.

Sobre este talhar algo violento, podemos recuperar o termo originalmente utilizado pelo pai da psicanálise. Na Carta 52, documento de correspondência entre Freud e seu então amigo Wilhelm Fliess⁵⁶, consta o material historicamente assinalado como sendo o gérmen das teorias freudianas sobre a memória e seu funcionamento. Foi nessa correspondência, nesse endereçamento a um outro, que Freud deixou

⁵² DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Op. cit., p. 110.

⁵³ DERRIDA, Jacques. *The beast and the sovereign* - Vol 1. Trad. Geoffrey Bennington. Chicago: University of Chicago, 2009.

⁵⁴ Na mitologia grega, Tânato, também referido como Thanatos, é a personificação da morte, enquanto Hades reinava sobre os mortos no mundo inferior. Seu nome é transliterado em latim como Thanatus e seu equivalente na mitologia romana é Mors ou Letus (Letum).

⁵⁵ Termo cunhado por Jacques Lacan para se referir ao que Freud havia chamado de *Nachträglichkeit*, temporalidade que Freud destacou como sendo própria dos sintomas neuróticos. Mesmo que a linha do passado para o presente não seja linha reta, o passado exerce seu efeito no tempo atual, destacando o adiamento temporal desses efeitos que somente se fazem sentir no tempo do “só-depois”, ou seja, *a posteriori*.

⁵⁶ Wilhelm Fliess foi um médico alemão com quem Freud dialogava a fim de concatenar suas ideias e teorias. Por meio de cartas, Freud endereçava a Fliess os primeiros esboços de suas construções teóricas. Esse conjunto de correspondências tem grande valor, pois trata-se de uma detalhada e intensa troca. A função do amigo Fliess também valeu a Freud como um dos primeiros olhares críticos em relação às suas teorizações. Eles romperam a amizade em 1902 em decorrência de uma suspeita de Fliess sobre um possível plágio de ideias que teria sido realizado por Freud.

calcado no papel, à mão e tinta, o que conhecemos como o marco inicial de um constructo teórico de valor ainda nos dias atuais.

A carta 52 foi escrita no ano de 1896, quando Freud estava preocupado em entender o funcionamento dos caminhos neuronais. Se a memória poderia dar pistas do sofrimento humano, quais seriam os caminhos que produziram tais marcas remanescentes? Que cruel escrita teria deixado algo para trás? E mais: por que lemos insistentemente essa escrita que nos ordena repetir?

Configura-se na escrita freudiana endereçada ao amigo e confidente Fliess o termo alemão *Bahnung*⁵⁷ para designar esta via rupta, este ceder do caminho por meio do qual a memória produz seus efeitos. Caminho aberto, o *Bahnung*, na pena de Freud, procurava explicar a organização da lógica da rememoração: onde há estrada, mais fácil se torna a passagem. E só haverá via aberta se passagens acontecerem.

Bahnung para Freud; *frayage*, para Derrida. A respeito desses dois termos, Evando Nascimento, em minucioso estudo sobre as relações entre a filosofia de Derrida e a literatura, salienta:

Derrida traduz, pois, o termo alemão *Bahnung* como *frayage*, indicando a quantidade de energia investida no processo. Enfatizo que esses dois termos insistem na ruptura e na irrupção, na *via rupta*, no caminho aberto, cuja conseqüência é sem dúvida a de tornar mais “fácil” o processo em causa, daí a tradução proposta de “abertura do caminho como facilitação”, ou para simplificar, “abertura do caminho”.⁵⁸

A proposição envolvendo facilitações indica, embutido aí, um gesto de dispersão. Dispersar os obstáculos para promover a facilitação. O que se dispersa aí?

⁵⁷ *Bahnung* – “O termo alemão contém o radical *Bahn*, que significa ‘pista’, ‘caminho aplainado’, ‘estrada’ etc. O substantivo *Bahnung* expressa algo como ‘ato de abrir pistas’ ou ‘ato de abrir vias de trânsito’. Geralmente é empregado no contexto de interligações nervosas entre neurônios, ou como interligação funcional que permite o trânsito entre representações” (HANNIS, Luiz. *Dicionário comentado do alemão de Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 240).

⁵⁸ NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a Literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos de desconstrução*. Niterói: EdUFF, 1999, p. 168.

A ótica psicanalítica de Freud, estudada por Derrida, propõe um aparelho de memória⁵⁹ que, retendo determinados “traços” por algum tempo, inscreveria no psiquismo trilhamentos (*Bahnungen*). Os trilhamentos da memória vão se inscrevendo a partir das marcas retidas e é por meio desses sulcos que a memória vai se constituindo, demarcando veredas.

A problemática do traço, que “agenciava uma desconstrução do logocentrismo e do falocentrismo”⁶⁰, era situada pelo filósofo nas bordas da psicanálise. Derrida havia percebido em Freud algo interessante a desenvolver, a saber, o que ele chama de “uma poderosa reflexão sobre o traço e sobre a escrita”⁶¹. Seu trabalho a partir de Freud remarca tanto a questão da escrita quanto do retardamento, pois o *frayage* se dá no tempo da repetição.

Traços duradouros, que persistem por algum tempo, permitem que a trilha seja retomada e, ao repeti-la, o sulco se marca ainda mais, ressaltando o trilhamento antigo e imprimindo alguma diferença. A memória é, portanto, indissociada da questão do tempo e da diferença.

As facilitações traçadas, pequenas estradas para o imponderável, são potentes como uma ausência presente. Haveria uma espécie de escrita do esquecimento nessa memória composta por caminhos e descaminhos. Deste modo, como um aparelho de escritura e apagamento, a memória se constitui imbricada ao esquecimento, seu “‘defeito’ sempre ameaçador”⁶². Traços duráveis testemunham algo do passado e, ao mesmo tempo, presentificam o que já se perdeu, cartografando, assim, uma espécie muito particular de relevo cárstico.

O esquecimento, não contrário à memória, mas como parte dela, é fundamental nesse processo. A supressão das alcovas da memória insere uma espécie de eclipse: o que está escuro deixa de existir? Nosso saber é limitado pela crença de presença? O eclipse é um rumorejar e disso somos feitos. Assim, podemos entender o funcionamento mnêmico, como movimentos tectônicos na calada da noite.

Freud já supunha esse saber não sabido⁶³ como um rumorejar ativo, perigoso e incessante. Eis algo como “rumores de inconsciente”,

⁵⁹ FREUD, Sigmund. Projeto para uma psicologia científica (1895). *Op. cit.*

⁶⁰ DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elisabeth. *De que amanhã: diálogo*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004, p. 203.

⁶¹ *Ibidem*, p. 204.

⁶² WEINRICH, Harald. *Lete – Arte e crítica do esquecimento*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: civilização Brasileira, 2001, p. 99.

⁶³ O termo em alemão *Unbewusst*, que designa o inconsciente, mostra, nas partículas da língua, o “não-sabido” (*Un-bewusst*).

como a parte que nos cabe na passagem entre *eros* e *thanatos*, entre a lembrança e o esquecimento:

Um processo de estratificação: o material presente em forma de traços da memória estaria sujeito, de tempos em tempos, a um *rearranjo* segundo novas circunstâncias — a uma *retranscrição*. Assim, o que há de essencialmente novo a respeito de minha teoria é a tese de que a memória não se faz presente de uma só vez, mas se desdobra em vários tempos; que ela é registrada em diferentes espécies de indicações.⁶⁴

A obra freudiana trabalha com a temporalidade psíquica na medida em que indica o passado como algo, de certa forma, presente. Que tempo é esse que faz surgir um passado do presente? Como ele opera?

Freud, acompanhado da escrita, esteve sempre muito próximo das questões da memória e, mais que isso, do esquecimento, essa toada presente/ausente. Segundo Weinrich, as postulações freudianas sobre os mecanismos do esquecimento foram um verdadeiro “marco na história cultural do esquecimento. Com Freud o esquecimento perdeu sua inocência”⁶⁵.

Esta perda da inocência, nos interessa sublinhar aqui, lembra que inocente é aquele que não tem ciência de algo. *O homem não é senhor em sua própria casa*, praguejava a língua freudiana. Ou pior: a casa se deixa ocar sem que possamos impedir, ou exatamente quando procuramos impedir. Contra o mal, a memória nos eclipsa.

Em uma retomada da história cultural do esquecimento, o linguista alemão Harald Weinrich realiza um estudo sobre a divindade grega *Letes*, que faz par contrastante com *Mnemosyne*, deusa da memória. Weinrich relembra o comentário que Kant fez a respeito do que teria dito Sócrates – o sabemos por meio da escrita de Platão: “A arte de escrever liquidou com a memória (em parte a tornou dispensável)”. Kant acrescenta como comentário próprio a essa citação de Platão: “Nessa frase há algo de verdade”⁶⁶. No entanto, são escritos

⁶⁴ FREUD, Sigmund. Extratos dos documentos dirigidos a Fliess (1950 [1892 – 1889]). In: *Publicações pré-psicanalíticas e esboços inéditos*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v I. 219-334 p. (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud), p. 317.

⁶⁵ WEINRICH, Harald. *Lete – Arte e crítica do esquecimento*. *Op. cit.*, p. 188.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 112.

que embasam e fazem acontecer esta pesquisa escrita que aqui se oferece a ler. O tema da escrita tomado por escrito: há desejo de arquivo aí.

Ao estudarmos o conceito de memória em Freud, percebemos que não há uma “teoria da memória” de forma compartimentada. Ainda assim, esta temática pode ser encontrada em toda sua trajetória de psicanalista e escritor⁶⁷.

Estamos escritos. Freud o afirma em pleno século XIX, quando de suas elaborações acerca do aparelho psíquico que o psicanalista vienense delicadamente (e contraditoriamente à postura “científica” dominante à época) nomeou de *Seelenaparat*⁶⁸, ou seja, o aparelho da alma, como que intuindo ali uma fragilidade cintilante que só a palavra alma⁶⁹ poderia abarcar.

Segundo Freud, o *Seelenaparat* é constituído como um aparelho de memória. Este seu primeiro escrito psicanalítico acerca da memória, datado de 1895 e intitulado *Projeto para uma psicologia científica*⁷⁰, ainda é bastante voltado à biologia e ao funcionamento dos neurônios. Com este texto, Freud buscava apontar, na localização anatômica, um suporte para situar os processos psíquicos.

Com base em seus manuscritos, rasurados e com resquícios de suas marcas singulares (siglas, letras, abreviações), o criador da psicanálise estabeleceu um constructo teórico voltado a elucidar o mecanismo de repetição inerente ao psiquismo humano. O que se sabia naquele momento era que, de algum modo, o psiquismo humano operava com uma lógica apontava para uma espécie de repetição.

São complexos e dinâmicos os processos de funcionamento das *escuras alcovas da lembrança*, como teria dito o escritor Charles Baudelaire⁷¹. O rearranjo da memória, segundo Freud, é constante, tal qual um hipertexto em permanente construção/desconstrução. Estaria aí o embrião da interrogativa desenvolvida por Freud acerca da lógica

⁶⁷ Cabe lembrar que Sigmund Freud foi agraciado com o Prêmio Goethe em 1930, uma honraria dedicada a escritores. O prêmio foi também um indicativo da profunda relação de Freud com a Literatura.

⁶⁸ Aparelho de alma, comumente traduzido por aparelho mental, considerado por Freud como um aparelho de escrituras.

⁶⁹ *Seele* significa “alma”, em alemão, e é erroneamente traduzido por “mente” na maioria das traduções da obra de Freud para o português (HANNIS, Luiz. *Dicionário comentado do alemão de Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996). Vale lembrar que *See* é mar, imensidão das águas, o que também poderíamos relacionar com o curso do rio do esquecimento (Lete) que nos habita.

⁷⁰ FREUD, Sigmund. *Projeto para uma psicologia científica* (1895). *Op. cit.*

⁷¹ As obscuras alcovas da lembrança: “*L’alcôve obscure des souvenirs*” (BAUDELAIRE, Charles *apud* WEINRICH, Harald, *op. cit.*, p. 196). Minha tradução.

inconsciente da compulsão à repetição, característica das vivências neuróticas.

O termo do latim *a posteriori* (*Nachträglichkeit*, no alemão utilizado por Freud), também traduzido ao português como *só-depois*, refere-se a um tempo posterior, póstumo. Tal noção refere-se à temporalidade psíquica que, em desacordo com o andar cronológico dos tempos, aponta para uma outra dimensão temporal, própria do inconsciente.

Ao estudar o trauma, cabe destacar a importância do *a posteriori*, pois o que traumatiza não é o fato em si, mas a significação que ele recebe em um tempo historicamente posterior ao acontecido. A propósito, Freud já sabia disso ao afirmar, em *Um caso de cura pelo hipnotismo*, que “não são as experiências em si que agem de modo traumático, mas antes sua revivência como *lembrança*”⁷².

Há indícios, em toda a obra de Freud, de que o material presente sob a forma de traços mnêmicos fica sujeito, de tempos em tempos, a uma espécie de rearranjo, ou seja, uma ressignificação. O tempo *a posteriori* refere-se, portanto, à ideia de que o sujeito se afasta temporalmente do evento e, com a devida distância, reconsidera o significado deste evento em um outro momento. Há uma conexão entre o agora e o momento passado, e a permanência desta misteriosa ponte mantém dois tempos distintos interligados e correlacionados.

No livro *O tempo na psicanálise*, Sylvie Le Poulichet⁷³ explica que, nos primórdios dos imemoriais tempos infantis, mãe e bebê constituem uma unidade. A linguagem, representando a alteridade, instaura um corte nessa relação dual, corte que funda a distância e, portanto, a possibilidade de desejar, pois, instaurada a fenda, o hiato, uma outra topologia se anuncia.

Um esboço de espaço subjetivo se dá com a inauguração das oposições simbólicas ausência/presença e dentro/fora, marcadas por meio de experiências de prazer e desprazer. Esta diferença estabelece, nas inscrições mnêmicas, noções cruciais que irão marcar a pulsação do tempo na vida subjetiva do sujeito.

Os traços são matéria-prima do inconsciente e têm relação com as inscrições das quais somos portadores. A lógica temporal rege o manejo

⁷² FREUD, Sigmund. *Um caso de cura pelo hipnotismo*. In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Trad. Jayme Salomão. v XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 165.

⁷³ LE POULICHET, Sylvie. *O tempo na psicanálise*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

da memória, uma vez que, por conter traços duráveis, apresenta-se indissociada do tempo.

Dessa forma, é a relação entre marca inscrita e passagem do tempo que estabelece os traçados da memória. Assim, o *Seelenaparat*⁷⁴ vai sendo pensado como um aparelho de escrituras. Mas algo da ordem da rasura, do apagamento, do ilegível, instaura o esquecimento como processo imbricado na memória, não podendo deixar de ser examinado com atenção.

Há uma espécie de escrita do esquecimento nessa memória rasurada composta por caminhos e descaminhos. Para além de impressões que se fixam e longe de ser um armazém de restos guardados, a memória é constituída por um emaranhado de traços, rasuras e esquecimentos – este último como parte da memória e não em oposição a ela.

Com a memória e sua estranha pulsação, um outro tempo se descortina, mais próximo do atemporal do inconsciente que do tempo cronológico. Há uma costura dos tempos no tempo das memórias, muito próximo do agora, vizinho do esquecimento.

O tempo subjetivo da coexistência não-linear entre passado, presente e futuro é o tempo do desejo. É desta forma que Freud propõe no texto *Escritores criativos e devaneio*, texto em que consagra o artista como aquele à frente do seu tempo: “passado, presente e futuro estão entrelaçados pelo fio do desejo que os une”⁷⁵.

A memória, quiçá, trabalha indo e vindo, irrompendo subitamente e, em seguida, escapando sorrateiramente, ao modo do passo do lobo (*pas de loup*⁷⁶). A memória é chama e cinza a um só tempo, retirando das cinzas em brasa um novo sopro, um novo ânimo.

Desde a origem – por assim dizer – desta pesquisa, desde suas primeiras linhas, o significante “memória” consta. Consta, mas não conta. De certo modo, não soma, não efetiva presença. Vaporosamente, se insinua.

⁷⁴ Conforme nota número 68.

⁷⁵ Sigmund Freud. *Escritores criativos e devaneio* (1908). In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Trad. Jayme Salomão. v. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

⁷⁶ DERRIDA, Jacques. *The beast and the sovereign* - Vol 1. *Op. cit.*

Desestabilizar o primado da presença foi um dos efeitos da escritura derridiana: “a memória não está presente uma única e simples vez, mas se repete”⁷⁷. Esse saber foi tocado por Freud em sua escrita clínica, lida por Derrida e reanimada por sua pena.

Por esta via, podemos crer que, para Derrida, o movimento da memória e seus (ar)roubos são enfatizados em detrimento de seus contornos supostamente estáveis. Trata-se da memória declinante, corrompida, trêmula e pronta para ceder.

As leituras sobre memória que banharam esta pesquisa também permitem afirmar que as águas do rio Letes que nos habita lavam a história de cada um. O rio do esquecimento acaba deixando relevos insuspeitados à mostra ao mesmo tempo em que segue carregando, em um fluxo infinito, partes do que almejávamos conservar.

Se falamos em rastro e em memória, convém lembrar: rastro é aquilo que não se produz, mas sim, resta. O rastro é deixado e percebido a partir de um outro tempo. A “autoria” do rastro é suposta e isso acontece somente no tempo *a posteriori* de sua marcação. O que resta? Como restou?

A trajetória de pesquisa aqui esboçada em forma de escrita trouxe um significante marcante: arquivo⁷⁸. A palavra “arquivo” remete a *Arkhe*: ao mesmo tempo começo e comando, lugar ali onde se comanda, de onde se dá ordens⁷⁹. Em um estudo sobre as artes da memória, do amor e do ensino, arquivar se torna um verbo que participa dos espaços do lembrar, do amar e do ensinar.

Ensinar, aliás, para Freud⁸⁰, estava na lista de impossibilidades: é impossível governar, ensinar e psicanalisar. Amar escapa, quem sabe ao passo do lobo, dessa categoria; portanto, nos aproveitamos da escapulida para trazer os detritos e rastros dessa operação fugidia e potencializá-los de modo que nos permita reconsiderá-los.

Recuperando Derrida, no livro *De que amanhã...*, escrito com a psicanalista e historiadora Elisabeth Roudinesco, temos que:

A partir da *Gramatologia*, senti a necessidade propriamente *desconstrutora* de recolocar em questão o primado do presente, da presença plena,

⁷⁷ DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. *Op. cit.*, p. 192.

⁷⁸ DERRIDA, *Mal de arquivo*, *op. cit.*, 2001, p. 11.

⁷⁹ A palavra “arquivo” remete a *Arkhe*: ao mesmo tempo começo e comando, lugar ali onde se comanda, de onde se dá ordens (DERRIDA, *Mal de arquivo*, *op. cit.*, 2001, p. 11).

⁸⁰ FREUD, Sigmund. Análise terminável e interminável. In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Trad. Jayme Salomão. v XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

e com isso também da presença para si e da consciência, e portanto de pôr em ação os recursos da psicanálise.⁸¹

Em *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, Derrida salienta que a pulsão de morte trabalha para destruir o arquivo, para apagar seus “próprios” traços. O apagamento de traços constitui o arquivo. Eis o trabalho da pulsão de morte, a parte silenciosa que, inaudível, vocifera a destruição. A pulsão de morte, para Derrida, é *anarquívica* – ou *arquiviolítica*⁸².

Derrida trabalha com o conceito de arquivo, bem como com o mal⁸³ que ele hospeda (a saber, o mal de arquivo), e nos permite acesso a passagens que animam as questões lançadas por ora. O mal, aqui, é tomado no sentido apontado por este filósofo em seu estudo sobre a experiência da memória e sua escrita/apagamento, ou melhor, a inscrição de traços e o “restar” de rastros. Vale retomar:

Com Freud, sem Freud, às vezes contra Freud, *Mal de Arquivo* evoca sem dúvida um sintoma, um sofrimento, uma paixão: o arquivo do mal; mas também aquilo que arruína, desvia ou destrói o próprio princípio do arquivo, a saber, o mal radical. Levanta-se então infinita, fora de proporção, sempre em curso, “em mal de arquivo”, a espera sem horizonte acessível, a impaciência absoluta de um desejo de memória.⁸⁴

A escritura, arrasada pela “incessância” do mal, não padece de defeito algum, mas sim, vale dizer, o tal defeito, o apagamento – o mal, como quer Derrida – trabalha na constituição de uma memória que não se repete ao rememorar, e sim, inclui o perigo na escritura. Indecidivelmente, a vida e a morte.

Na língua francesa, a expressão idiomática *Faire la part du feu*, “fazer a seleção do fogo”, quer dizer “se resignar a

⁸¹ DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elisabeth. *De que amanhã...: diálogo*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004, p. 204.

⁸² DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo, op. cit.*, p. 21.

⁸³ Fica evidente que o mal, aqui, não se confunde com o mal da tradição crítica nietzschiana (*A Genealogia da Moral*), tal como desenvolvido por Georges Bataille em *A Literatura e o mal*, embora seus resquícios não possam ser apagados.

⁸⁴ DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo, op. cit.*, p. 9.

perder o que não pode mais ser salvo para preservar o resto”⁸⁵. A parte do fogo é a parte distinta, parte da perda, perda que aponta para algo que fica preservado do fogo; o fogo como destino, endereço final ante a morte, a destruição, o apagamento. Ao fogo a *parte maldita*⁸⁶, para que esta não habite os tempos vindouros. O fim pelo fogo era o que pretendia o envio das “bruxas” à chama crepitante. Crepitante... *criptante*?

Parto da cripta⁸⁷, da morte e da destruição. Penso na escrita (*scripta*) e no apagamento, na memória e no esquecimento. Em árabe, ser humano, *insan*, significa “o esquecedor”: o homem é o ser que esquece. No Direito Romano *damnatio memoriae* designava o “esquecimento como punição extrema, pior que a morte”⁸⁸. A pior punição era deixar de existir na lembrança, era tornar-se parte desse fogo que consome bem mais que a própria morte.

O verbo *rester*, em francês, salientado por Derrida, evoca duplamente sobrar e permanecer. Restar, não contrário, mas sim, incluindo morte e perda. Quem resta? Ora, o sujeito é resto, resto da operação de cisão que se experiencia com a sua inserção na linguagem.

Para a psicanálise, os efeitos do trauma primordial – a castração simbólica – serão sentidos por toda a vida. A maneira como se colocou para o sujeito a entrada da função paterna e o acesso à linguagem, bem como o modo de lidar com a renúncia a ser o falo materno, vão ditar as coordenadas que irão balizar a maneira de enfrentar as limitações e perdas durante toda a vida do sujeito.

A relação de completude está perdida, mas suas marcas perdurarão, pois a busca do ser humano, ou seja, o próprio movimento do desejo, sempre remeterá à relação inicial de completude com a mãe, à felicidade mítica à qual a entrada do significante paterno pôs fim. Este tempo de completude deve ser pensado como um tempo mítico, afinal, não podemos contar com a nossa memória para recordar tal situação.

⁸⁵ DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além*. Op. cit., p. 244. Nota da tradutora.

⁸⁶ BATAILLE, Georges. *A parte maldita – precedida de “A noção de despesa”*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

⁸⁷ A palavra *cripta*, que também está na estrutura das palavras “escrita”, “escritura” e “escrever”, vem do latim *crypta* e do grego *krypte* e quer dizer: “galeria subterrânea; caverna, gruta; nalgumas igrejas, galeria subterrânea onde se enterravam mártires ou se guardavam relíquias” (DICIONÁRIO AURÉLIO. Edição Eletrônica, 2000.)

⁸⁸ WEINRICH, Harald. *Lete – Arte e crítica do esquecimento*, 2001, p. 186.

Restar parece-nos, portanto, um verbo muito familiar na sua conjugação. E o que resta em nós dessa operação? Trata-se de um restar a salvo do fogo, um restar que favorece o advento de uma marca; permanecer como rastro, traço durável, *diferido* (diferido na temporalização).

Em *Feu la cendre*, Derrida celebra a cinza:

Tengo ahora la impresión de que el mejor paradigma de la huella, para él, no es, como algunos lo creyeron y él también quizás, la pista de caza, el abrirse-paso, el surco en la arena, la estela en el mar, el amor del paso por su impronta, sino la ceniza (lo que resta sin restar del holocausto, del quema-todo, del incendio el incienso)⁸⁹

Solicitações: a palavra requer fogo⁹⁰. A cinza, por sua vez, sinalizada como sendo o melhor paradigma do que resta sem restar. Memória ou esquecimento, como queiras...

El fuego, el difunto: lo que no se puede apagar con esa huella entre otras que es una ceniza. Memoria u olvido, como quieras, pero fuego, rasgo que aún se refiere a la combustión. Sin duda, el fuego se ha retirado, el incendio controlado, pero si hay ahí ceniza, es que queda fuego algo más retirado. Con su retirada todavía finge haber abandonado el terreno. Todavía se camufla, se disfarza, bajo la multiplicidad, la polvareda, los polvos de maquillaje, el pharmakon inconsistente de un cuerpo plural que ya no se mantiene junto a sí misma, no pertenecerse a sí misma, he aquí la esencia de la ceniza, su ceniza misma.⁹¹

⁸⁹ “Tenho agora a impressão de que o melhor paradigma para o rastro, para ele, não é, como alguns creram e também talvez, a pista da caça, o sulco na areia, o impressão no mar, o amor do passo pela sua marca, senão a cinza (o que resta sem restar do holocausto, do queima-tudo, do incêndio o incenso).” Minha tradução. (DERRIDA, Jacques. *La difunta ceniza* = *Feu la cendre*. Trad. Daniel Alvaro y Cristina de Peretti. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2009, p. 29.)

⁹⁰ “Pura é a palavra. Ela solicita fogo” – minha tradução. (“*Pure est le mot. Il apelle un feu*”). *Ibidem*, p. 23.

⁹¹ “O fogo, o defunto: o que não se pode apagar com essa marca entre outras que é uma cinza. Memória ou esquecimento, como queiras, mas fogo, traço que ainda se refere à combustão.

Se aí há cinza, resta fogo alhures. Há cinza, substância transformada e restante, como a outridade do que terá sido. Do fogo restam as cinzas, do apagamento ficam os rastros. Mas que dizer da parte do fogo? Deixemos incandescendo a questão para que, talvez, parafraseando Derrida, uma certa escritura nela faça seu leito⁹².

A memória, em proximidade com o mal e com a morte, é um arquivo morto e vivo. Nas palavras de Nascimento,

Morto porque é de morte que sempre se trata; vivo porque a vida é esse *desvio* prolongado antes do retorno a um estado que a ultrapassa, dentro de um processo continuado para além da existência de um só indivíduo. Indecidível entre a memória viva (*mnéme*) e a rememoração (*hypómnesis*), o psiquismo é o tecido da vida enquanto morte diferida e reencontrada a cada etapa, inexoravelmente.⁹³

A memória, portanto, longe de ser um conjunto de letras mortas, se faz escritura furtiva, à espreita do apagamento. Mal escrita?

Derrida, no livro *O cartão postal: de Sócrates a Freud e além*, discorre a respeito do *fort-da*⁹⁴: um destaque nas especulações freudianas foi justamente a escrita a respeito de uma cena que o pai da psicanálise teria observado ao ver o pequeno neto brincar. O menino parecia estar muito envolvido com um certo movimento de atirar um brinquedo e depois procurar recolhê-lo. E Freud notou qualquer coisa de insistente nesta brincadeira. A repetição era buscada pelo menino.

Após este episódio, Freud, algo cronista, escreveu. Ele escreveu o que pode escutar a partir deste fragmento vivenciado ali com o neto e

Sem dúvida, o fogo se retirou, o incêndio controlado, mas se aí há cinza, é que resta fogo algo mais retirado. Com sua retirada, no entanto, finge haver abandonado o terreno. Assim mesmo se camufla, se disfarça, sob a multiplicidade, a poeira, os pós de maquiagem, o fármaco inconsciente de um corpo plural que já não se mantém junto de si mesmo, não pertence a si mesmo, está aí a essência da cinza, a cinza mesma”. Minha tradução. (*Ibidem*, p. 45-47.)

⁹² DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além*. Op. cit., p. 301.

⁹³ NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a Literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos de desconstrução*. Niterói: EdUFF, 1999, p. 173.

⁹⁴ FREUD. *Além do princípio do prazer*, op. cit. *Fort-da* se refere ao movimento de endereçamento da criança observada (na verdade, seu neto, Ernest), que em seu ritual repetitivo jogava o brinquedo para longe e, em seguida, tomava-o de volta – não esquecendo de mencionar que o que se ouvir da criança era “ooo” e “aaaa”, o que Freud leu como sendo *fort-da* (em alemão algo como lá-aqui).

que Derrida apelidou de “especulações freudianas”⁹⁵. Este escrito, intitulado *Além do princípio do prazer* (1920), remeteu toda a teoria de Freud a um novo patamar: como seria pensar o prazer a partir do desprazer e a vida a partir da morte?

Como seria assinalar (e não minimizar) as atuações das forças demoníacas que trazemos como parte da nossa constituição? Esta última pergunta parece ser respondida, a título de ficção, no romance de Pauls, motivo pelo qual foi arranjado este encontro da literatura com a teoria psicanalítica.

Freud não desconecta este tema das forças demoníacas da pulsão de morte daquilo que tanto lhe interessava estudar: o funcionamento da memória⁹⁶. Ele indagava sem descanso sobre o movimento de ida e volta das lembranças traumáticas. Por que repetimos? Por que repetimos quando isso nos causa desprazer? Isso nos causa, foi o que se decalcou dessas especulações.

A memória, então, passa a ser entendida como uma construção permeada por fantasias. A “realidade” (*Wirklichkeit*) ganha, por assim dizer, uma nova configuração nas construções escritas do vienense, assim como na clínica freudiana.

Segundo o psicanalista Juan David Nasio,

O fenômeno da fantasia é um dos fenômenos mais espantosos da vida psíquica. Que é uma fantasia? É um pequeno romance de bolso que carregamos sempre conosco e que podemos abrir e qualquer lugar sem que ninguém veja nada nele, no trem, no café e o mais freqüentemente em situações íntimas. Acontece às vezes de essa fábula interior

⁹⁵ DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além*, op. cit.

⁹⁶ O fato de que certas lembranças latentes mostram incessantemente seus efeitos leva Freud a pensar que se tratam de lembranças inconscientes e, justamente por esta condição, pelo difícil acesso a elas, é que o sintoma emerge e provoca sofrimento. Segundo Freud em *A etiologia da histeria*: “As cenas devem estar presentes como *lembranças inconscientes*; apenas desde que e na medida em que sejam inconscientes é que elas podem criar e manter os sintomas histéricos.” (FREUD, Sigmund. *A etiologia da histeria*. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Trad. Jayme Salomão. v. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 207). Nesta investigação (ou especulação, como prefere Derrida), ao mesmo tempo em que reavaliava seus conceitos no que se referia ao lugar do trauma no psiquismo humano, Freud procurava novas hipóteses que pudessem sustentar suas elaborações sobre a origem dos tormentos nervosos. Freud então compreende que não se consegue distinguir realidade e ficção quando esta é investida psiquicamente, como no caso das fantasias relatadas por suas pacientes, já que a fantasia seria uma sorte de produção do desejo. Sendo assim, a etiologia traumática das neuroses sai de cena, dando lugar à fantasia como agente causal das neuroses.

tornar-se onipresente no nosso espírito e, sem nos darmos conta, interferir entre nós e nossa realidade imediata. Concluímos então que muita gente vive, ama, sofre e morre sem saber que um véu sempre deformou a realidade dos seus laços afetivos.⁹⁷

A abordagem psicanalítica do sofrimento humano consiste em oferecer uma escuta àquele que ousa falar de seu sofrimento, considerando estas fábulas interiores que nos enlaçam e permitem enlaçar. Se o sentido do sintoma tem relação com as experiências do paciente, estas só podem ser conhecidas através do relato das mesmas por quem as vivenciou, na realidade ou fantasisticamente. Portanto, “a tarefa do tratamento psicanalítico pode ser expressa nesta fórmula: sua tarefa consiste em tornar consciente tudo o que é patogenicamente inconsciente”⁹⁸.

A respeito da importância da narrativa dos pacientes, Freud coloca: “o médico não pode adivinhar muito a respeito da outra parte – a conexão entre os sintomas e as experiências do paciente – de vez que o médico desconhece essas experiências e deve esperar até que o paciente as recorde e as narre”⁹⁹. Para que o paciente narre é preciso que ele recorde. Do que se trata o recordar quando há em jogo a dinâmica do inconsciente?

Freud trata detidamente da importância da memória nos processos psíquicos no texto *Recordar, repetir, elaborar (Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten)*, de 1914. Vale salientar que *Durcharbeit* pode ser traduzido para o português como *perlaborar*¹⁰⁰ (em inglês, *working through*), que contém o mesmo *per* de percurso, indicando algo a ser trilhado, *percorrido*.

Para Derrida, Freud teria visto, no jogo de carretel, algo que sempre lhe originou interrogações, a repetição. Este tema tão caro a Freud surgiu como questão em suas investigações sobre a origem dos sintomas neuróticos, buscando, na memória, a lógica para as afecções do corpo. Anos depois, com o advento da guerra, esta temática se recoloca para Freud, que buscava saber sobre a lógica que fazia pesadelos e lembranças repetirem cenas traumáticas – não prazerosas –, o que o

⁹⁷ NASIO, Juan David. *A fantasia*. Trad. André Telles e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007, p. 9.

⁹⁸ FREUD, Sigmund. Além do Princípio de prazer (1920). *Op. cit.*, p. 290.

⁹⁹ *Ibidem*. 288.

¹⁰⁰ HANNS, Luiz. *Dicionário comentado do alemão de Freud*. *Op. cit.*, p. 145.

levou a postular a pulsão de morte¹⁰¹ em sua relação com o repetir da memória.

Freud deixou uma memória escrita que nos parece cara à construção que aqui se esboça. Ao propor o *fort-da*¹⁰², ele relata uma cena que observou em um momento de *especulação*: uma criança brincando de atirar e recolher seu carretel. Esta criança, lembrada por Freud e imortalizada por meio do texto *Além do princípio do prazer* (1920), hoje¹⁰³, sabemos ser seu neto Ernest (informação suprimida no texto freudiano). Às vezes, é preciso excluir para que algo possa ficar.

Neste texto, Freud destaca que o jogo do *fort-da* é a encenação de um sofrimento passado, encenado no jogo de modo a tornar ativo o sujeito nesta cena que revive o que fora sofrido passivamente. O *fort-da* se refere à compulsão à repetição, ao retrilhamento de caminhos, à busca de prazer, à parte que se marca como memória e à parte que se marca como esquecimento a partir das experiências vividas.

Segundo a perspectiva de Derrida, o *fort-da* é, para Freud, mais que uma proposição teórica. O *fort-da* é parte importante do método de pesquisa e do processo de escrita freudiano:

É o argumento do carretel. Digo argumento, o argumento lendário, porque eu ainda não sei que nome lhe dar. Não se trata nem de um relato, nem de uma história, nem de um mito, nem de uma ficção. Nem do sistema de uma demonstração teórica. É fragmentário, sem conclusão, seletivo no que isso dá a ler, antes um argumento no sentido de esquema em pontilhado, ou com reticências em toda parte¹⁰⁴.

Nem relato, nem história, nem mito ou ficção. Tampouco um sistema de uma demonstração teórica, mas sim, um argumento reticente. O argumento do carretel (*bobinarité*) aponta para a repetição, para o movimento, para o endereçamento.

Derrida, ao retomar o texto *Além do princípio do prazer*, refaz o percurso freudiano e brinda-nos com um sopro: para Derrida, “uma lembrança que pode somente se lembrar, fabulosamente, aquém da

¹⁰¹ FREUD, Sigmund. *Além do Princípio de prazer* (1920). *Op. cit.*

¹⁰² *Fort-da* se refere ao movimento de endereçamento. Conforme a nota número 93. FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer* (1920). *Op. cit.*

¹⁰³ “Hoje”, isto é, desde que habitamos a psicanálise, com ela, e nela, em torno e ao lado dela” (DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além*. *Op. Cit.*, p 289).

¹⁰⁴ DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além*. *Op. Cit.*, p. 332, 333.

memória, como todo livro se ocupa do que revém de mais longe do que a origem simples”¹⁰⁵. *Lembrar fabulosamente*; talvez nem seja possível lembrar de outra maneira que não fabulosamente, aquém da memória.

A memória, aqui, já não se encontra tão próxima da ideia de arquivo, mas sim, se apresenta como algo ausente que pode se fazer presente em “estado vestigial”¹⁰⁶, configurando desastrosa aparição, desaforada desimplicação. Alhures, para além do arquivo, há a catástrofe, o desastre como sendo “aquilo que não se pode acolher”¹⁰⁷. A catástrofe já aconteceu. Além ou aquém do arquivo?

Como se... Derrida salienta o uso da expressão “como se”¹⁰⁸ para chamar atenção em direção ao que é não sendo. Consta, mas não conta; como se houvesse arquivo, como se fosse – e terá sido como se existisse. E existiu, nessa “neblina interior”¹⁰⁹ fabulosa chamada fantasia. A memória, portanto, como matéria fugidia, aproximando-se da constituição da fantasia, nebulosa, vaporosa, com passado sólido e potencial solidez de futuro.

Resta uma asseveração: a partir de Freud e Derrida temos que o arquivo é, sem dúvida, um conceito fendido. Não é possível, nesta perspectiva, tomar a memória como um arquivo estável. O princípio da santidade – ou princípio do *quietat non movere*¹¹⁰ – cai por completo no que se refere à tomada do tema da memória como um arquivo na perspectiva derridiana, pois ela é, antes de tudo, anarquívica e danifica a si própria.

Em se tratando de memória, poderíamos dizer: no meio do caminho tinha uma *perda* / tinha uma *perda* no meio do caminho / tinha uma *perda* / no meio do caminho tinha uma *perda*. A usura – gasto, apagamento – se dá como o trabalho do filete de água marcando traço, rompendo, como o significante escritural traçado na insistência da força que abre sulco¹¹¹.

A memória é escritura por sulcos, operação não menos que violenta. O arquivo, outrossim, constitui-se por meio de operações nada

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 412, 413.

¹⁰⁶ REGO, Claudia de Moraes. *Traço, letra, escrita: Freud, Derrida, Lacan*. Rio de Janeiro : 7 Letras, 2006.

¹⁰⁷ BLANCHOT, Maurice. *The writing of the disaster*. Trad. Ann Smock. Lincoln: University of Nebraska Press, 1995.

¹⁰⁸ DERRIDA, Jacques. *A universidade sem condição*. *Op. cit.*

¹⁰⁹ NASIO, Juan David. *A fantasia*. *Op. cit.*, p. 17.

¹¹⁰ “Não mexer no que está quieto”. BELLOTTO, Heloísa Liberalli. *Arquivos permanentes: tratamento documental*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2005, p. 131.

¹¹¹ DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

pacíficas. Tal como um rastelo inscrevendo marcas com crueldade, o rastro é inscrito na memória via arrombamento, violência irruptiva que não se dá sem resistências.

Quase vemos aqui um rastelo kafkiano, como em *O processo*¹¹². A escritura, na leitura de Derrida, não é inofensiva. Escritura do mal? Porque fugaz, trata-se de uma escritura nascente no sumidouro.

Se provocarmos com mais ardor a aproximação entre memória e escrita – tomando a escritura da memória como uma espécie impermanente de arquivo – levantando a hipótese de que essa memória pode ser lida, teremos, então, um texto.

Invocamos, aqui, Barthes: o texto se encontra no circuito das despesas inúteis¹¹³. E mais: não se trataria da escrita como uma produção, mas como queima¹¹⁴, inserida numa economia coletiva que aponta para a inutilidade¹¹⁵ do texto como sendo a sua utilidade. Seu lugar de efeito seria este.

Nessa lógica, o arquivo não seria substancializado, não marcaria presença, e sim, ausência. O “menos” ressoaria em suas vísceras. O carcomido de seu texto seria justamente a sua marca.

Abrindo a guarda para Barthes e seu estudo sobre o prazer do texto, eis que se apresenta uma diferença:

Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável de leitura. Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológica do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem.¹¹⁶

Para Barthes, que destaca traços de Lacan em sua asserção, “o prazer é dizível, a fruição não o é”¹¹⁷ – a fruição é indizível, interdita. E

¹¹² KAFKA, Franz. *O Processo*. Tradução Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2006.

¹¹³ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 31.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 31.

¹¹⁵ Trilha aberta para uma série de *i(n)*'s: inutilidade, indizível, interdito, impossível, incandescente, incessante, inacessível, ilegível...

¹¹⁶ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*, *op. cit.*, p. 20-21.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 28.

insiste: “A neurose é um último recurso [...] mas esse último recurso é o único que permite escrever (e ler)”¹¹⁸. Ou seja, o interdito faz a fruição. Perda e gozo implicam-se no lugar do leitor que encontra a fruição quando defrontado com um texto que não se mostre frígido, “frígido, como o é qualquer procura, antes que nela se forme o desejo, a neurose”¹¹⁹. Fruição e gozo, termos próximos?

Tomando a memória como um texto (podemos assumi-la *como se* fosse uma textualidade), resgatando texto na definição de Barthes: aquilo que não se computa e que só existe tomado no discurso. “Só se prova o Texto num trabalho, numa produção”¹²⁰, ele escreve em *Da obra do texto*.

Podemos indagar sobre sua leitura: uma leitura de fruição seria aquela que provoca não a consistência, mas sim, o desconforto. Aqui, portanto, a memória não se apresenta como reservatório cujo conteúdo alimenta, mas sim, como lugar topológico de uma escritura que põe em estado de perda.

A não ser, é claro, que sejamos “leitores aristocráticos”¹²¹ da memória. Mas isso não seria tão fabuloso. Efeitos de perda, desejo de duração: eu escrevo, “rabisco para fazer com que dure”¹²².

Derrida escreve em *O cartão-postal*: “Eu desafio as línguas do mundo, todas, para traduzirem um dia o que entre nós, na falta de argumentos, no final das forças, chamamos de ‘o passado’”¹²³. E afirma: “Sou apenas uma memória”¹²⁴. Convém acrescentar: e também esquecimento. Se sou memória, sou também o mal-dito, o mal-escrito.

A escritura é a escritura do desastre, é ruína e catástrofe: “The disaster is related to forgetfulness – forgetfulness without memory, the motionless retreat of what has not been treated – the immemorial, perhaps. To remember forgetfully”¹²⁵. Somos, pois, dura escritura ao mesmo tempo em que somos esquecimento sem memória. Restamos.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 10.

¹¹⁹ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*, *op. cit.*, p. 10.

¹²⁰ BARTHES, Roland. Da obra ao texto. In: *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 67.

¹²¹ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*, *op. cit.*, p. 19.

¹²² DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal*, *op. cit.*, p. 110.

¹²³ *Ibidem*, p. 124.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 272.

¹²⁵ “O desastre está relacionado ao esquecimento – esquecimento sem memória, a retirada sem movimento do que não foi tratado – o imemorial, talvez. Lembrar esquecidamente”. Minha tradução. (BLANCHOT, Maurice. *The writing of the disaster*. *Op. cit.*, p. 3.)

Mas isso não é nenhum desastre, nos ensina o poema “A arte de perder” (*One art*), de Elisabeth Bishop¹²⁶:

The art of losing isn't hard to master;
so many things seem filled with the intent
to be lost that their loss is no disaster.

Lose something every day. Accept the fluster
of lost door keys, the hour badly spent.
The art of losing isn't hard to master.

Then practice losing farther, losing faster:
places, and names, and where it was you meant
to travel. None of these will bring disaster.

I lost my mother's watch. And look! my last, or
next-to-last, of three loved houses went.
The art of losing isn't hard to master.

I lost two cities, lovely ones. And, vaster,
some realms I owned, two rivers, a continent.
I miss them, but it wasn't a disaster.

-Even losing you (the joking voice, a gesture
I love) I shan't have lied. It's evident

¹²⁶ Entre as três traduções mais correntes para a língua portuguesa, de Paulo Henriques Britto, Horácio Costa e Nelson Ascher, prefiro a versão oferecida por Horácio Costa, pois ela brindegos com a insistência da palavra *desastre*: “Uma arte” - Na tradução de Horácio Costa (BISHOP, Elisabeth. *Poemas*. Trad. Horácio Costa. São Paulo: Cia das Letras, 1990, p. 207): “A arte de perder não tarda aprender; tantas coisas parecem feitas com o molde da perda que o perdê-las não traz desastre. Perca algo a cada dia. Aceita o susto de perder chaves, e a hora passada embalde. A arte de perder não tarda aprender. Pratica perder mais rápido mil coisas mais: lugares, nomes, onde pensaste de férias ir. Nenhuma perda trará desastre. Perdi o relógio de minha mãe. A última, ou a penúltima, de minhas casas queridas foi-se. Não tarda aprender, a arte de perder. Perdi duas cidades, eram deliciosas. E, pior, alguns reinos que tive, dois rios, um continente. Sinto sua falta, nenhum desastre. - Mesmo perder-te a ti (a voz que ria, um ente amado), mentir não posso. É evidente: a arte de perder muito não tarda aprender, embora a perda - escreva tudo! - lembre desastre”

the art of losing's not too hard to master
though it may look like (Write it!) like disaster.

Nenhum desastre e nenhum mistério, embora possa parecer. Familiar, deveras familiar, fantasmagoricamente familiar. Tinha uma perda no meio...

Nenhum desastre, nenhum desastre, embora possa parecer. O desastre, no poema de Bishop, se repetindo como refrão, quiçá como sintoma, como o “umbigo do sonho”¹²⁷ – como gostam os psicanalistas, se referindo à irreduzível e invencível partícula de real. Poderíamos dizer: perca algo a cada dia; terá, assim, uma memória.

Nas palavras de Derrida, “a estrutura do arquivo é *espectral*. Ela o é *a priori*: nem presente, nem ausente ‘em carne e osso’, nem visível nem invisível, traço remetendo sempre a um outro cujo olhar não saberia ser cruzado [...]”¹²⁸. O passado, vale dizer, é uma constante reescritura, e continua a ser reescrito, rasurado, lido, relido, até a morte. É como se fossemos a parte maldita, a despesa improdutivo. E a arte de perder não tarda a aprender.

A filósofa Jeanne-Marie Gagnebin indaga, no livro *Lembrar Escrever Esquecer*: “relação que nosso presente entretém com o passado”¹²⁹? Talvez possamos pensar nesse “entretém” e pensar no que “tem-entre”. Se pudéssemos tomar a memória como se fosse obra de uma espécie de erosão, perguntaríamos: o que é que “tem-entre”? O que é que dá a liga e, impiedosamente, permite que se desfaça?

Na erosão eólica a memória se move. Se a palavra soprada de Derrida nos aponta que “A escritura natural está imediatamente unida à voz e ao sopro. Sua natureza não é gramatológica mas pneumatológica”¹³⁰. Sendo assim, lidamos com o deslimite: ninguém conhece a origem do vento e ninguém sabe para onde ele vai. Assim como o desejo.

Sentimos suas manifestações, mas mal sabemos sobre suas vontades. Recolhemos seus efeitos, como quem lê na acepção mais antiga da palavra: *ler* remete ao verbo *colher*, bem como a um corpo que

¹²⁷ Freud referiu-se ao “umbigo do sonho” em uma nota de rodapé do seu estudo sobre a interpretação dos sonhos para fazer notar os pontos obscuros, aquilo que limita e se oferece como insondável. (FREUD, Sigmund. *A interpretação dos Sonhos* (1900-1901). In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Trad. Jayme Salomão. v. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1996.)

¹²⁸ DERRIDA, *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. *Op. cit.*, p. 110.

¹²⁹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Escrever, lembrar, esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 39.

¹³⁰ DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. *Op. cit.*, p.21.

realiza esse gesto. O movimento de re-colher se dá numa trajetória, como destaca Joaquim Brasil Fontes:

Em latim, *legere* significava primitivamente “colher”: olivas, nozes, pequenos frutos; indicando, entretanto, o gesto da mão que recolhe, no sentido de *ajuntar*. A esse, outros sentidos se entreteceram: *ossa legere* é “recolher os ossos de um morto após a incineração” e *legere oram*, “ladear uma margem”. Agora não são apenas a mão e o olho que constroem o semantismo do verbo; todo o corpo participa dele: “caminhando, recolho os traços que figuram uma orla”.¹³¹

Lemos a memória. Portanto, indagamos: que letra é essa ao vento? Uma breve trajetória que passa pelo conceito de *letra* na psicanálise e sua importância como ponto de paragem nos ajudaria no trabalho com as ficções do romance que é *corpus* desta pesquisa – bem como suas excursões, expedições, especulações – e com a articulação entre memória e escrita.

Nas palavras da professora de literatura e psicanalista Ana Maria Vicentini Azevedo,

Voltar-se para si (*in*) e mover-se para fora de si (*ex*) é o *double bind* que constitui o eixo em torno do qual vejo girar a relação da psicanálise com a literatura. Esse eixo tem no conceito laciano de letra um de seus pontos mais fundamentais¹³².

Voltar-se para si: como localizar este “si”? Retomemos os esboços que constituirão o mapeamento corporal, demarcando os limites do “corpo próprio”. Trata-se de algo que não se dá naturalmente: a confecção dos lugares do corpo só é possível a partir da experiência com o Outro, este estranho – *das Unheimliche*¹³³ –, ou melhor, este estranho delimitador¹³⁴,

¹³¹ FONTES, Joaquim Brasil. *O livro dos simulacros*. Florianópolis: Ed. Clavicórdio, 2000, p. 77.

¹³² AZEVEDO, Ana Maria Vicentini de. As bordas da letra: questões de escrita na psicanálise e na literatura. In: COSTA, Ana; RINALDI, Doris (orgs.). *Escrita e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud/UERJ Instituto de Psicologia, 2007, p. 41.

¹³³ *Unheimliche* = *Un* – prefixo de valor negativo; *Heimliche* – familiar. Costuma-se traduzir *das Unheimliche* por estranho, sinistro, inquietante, estranhamente familiar. (FREUD,

representado pela figura paterna, pela cultura, pela linguagem, marca o lugar da alteridade. Portanto, marca a diferença, sem a qual não é possível situar-se para dizer *eu*.

Neste sentido, podemos afirmar que todos nascemos *no estrangeiro*, pois:

Nascer no estrangeiro, no outro, no diferente, na alteridade, é uma prova da qual nenhum sujeito escapa. O próprio processo de subjetivação procede do encontro com o Outro, sem o qual o acesso ao Eu é impossível. Mas essa alteridade não é imediatamente escutada pelo sujeito¹³⁵.

O tema do estranho é central tanto para a psicanálise quanto para a literatura. A presença do outro em nós, tal qual Rainer Maria Rilke identifica quando se refere a uma sensação estranha, como se houvesse um hóspede em nossos interiores, faz com que estejamos desde os tempos imemoriais marcados com o cisco do Outro, simultaneamente estranho e familiar, encravado no bojo mesmo da nossa constituição. Em *Cartas a um jovem poeta*, Rainer Maria Rilke escreve: “não sabemos o que houve. Facilmente nos poderiam fazer crer que nada aconteceu; no entanto, ficamos transformados, como se transforma uma casa em que entra um hóspede. Não podemos dizer quem veio, talvez nunca o venhamos a saber”¹³⁶. Desta maneira, também a relação entre escrita e memória mostra-se entrelaçada com o estranho:

a distância entre o semelhante e o estranho, entre o Mesmo e o Outro, de tal forma que o futuro sujeito nunca poderá alcançar-se exatamente nem

Sigmund. [1919] O estranho. In: *Uma neurose infantil e outros trabalhos*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XVII. p. 235 – 276.

¹³⁴ Delimita-dor, lembrando que a inscrição é também uma marca realizada com um quê de violência, sendo, assim, da ordem do trauma. A linguagem é traumática.

¹³⁵ HASSOUN, Jacques. O estrangeiro: um homem distinto. In: KOLTAI, Catherine,(org). *O Estrangeiro*. São Paulo: Escuta/FAPESP, 1998, p. 84.

¹³⁶ RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta e A canção de amor e de morte do portandarte Cristóvão Rilke*. São Paulo: Globo, 2003, p.66.

coincidir com si mesmo: o cisco do estranho logo será cravado no coração da sua memória, como se, aliás, nenhuma memória pudesse se elaborar fora dessa relação com o estranho no semelhante¹³⁷.

Esta experiência de identificação com o *si mesmo*, experiência essencialmente temporal, aponta para a relação entre memória e escrita, já que ambas pressupõem um outro. Situando o *eu* torna-se possível contar-se; situando o *eu* torna-se possível contar (a alguém) uma história. Nisso consiste o endereçamento.

O *eu* é uma ficção, uma ficção compartilhada, afirmada mediante o reconhecimento do outro. A psicanalista Ana Costa, autora do livro *A ficção do si mesmo*, destaca que “a ficção é o que dá suporte ao corpo, amparando-o num circuito de relações, num circuito de identidades”¹³⁸. Se o *eu* não coincide exatamente com o *si mesmo*, tal desencaixe também se dá com a identidade e com a memória.

Aquilo que, por convenção, chamamos de *identidade* é, na verdade, *identificação*, cujo suporte, para Lacan, é um traço (um traço de identificação). Já em Freud, o traço era apontado como o elemento constituinte da memória (traço mnêmico). A “identidade”, inscrita com o aval do outro, vem na esteira da proposta freudiana a respeito da memória, uma vez que os traços duráveis inscrevem uma memória possível de ser retomada. Mais que isso, é preciso contar com a memória do outro para que se sustente, no *eu*, um sentimento de identidade que não claudique.

Ao discorrer sobre a importância do lugar do outro na constituição dos tempos da memória, o filósofo e psicanalista Pierre Fedida escreve que “nem o rememorar-se nem o relembrar-se são possíveis sem esta apresentação da memória do outro, que o distingue pela posição que ele toma em um lugar que se tornou seu para falar e para escutar”¹³⁹.

Neste sentido, a alteridade constitui também esse *eu* que rememora, que tem um passado, que guarda uma história. O endereçamento é o que anima a operação do *legere* das memórias. Estamos sempre lendo/colhendo ficções.

¹³⁷ LE POULICHET, Sylvie. *O tempo na psicanálise*. Op. Cit., p. 24.

¹³⁸ COSTA, Ana. *A ficção do si mesmo*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1998, p. 121.

¹³⁹ FEDIDA, Pierre. *Nome, figura e memória*. Trad. Martha Gambini e Cláudia Berliner. São Paulo: Escuta, 1991, p. 14.

Sendo assim, a relação com o estranho é essencial para a construção de um lugar próprio de enunciação. Escrita e leitura operam a partir do estranho. O *legere* só se faz possível porque a linguagem é o palco do mal-entendido.

A não-coincidência do *eu* com o *si mesmo* (motivo pelo qual o suporte para dizer *eu* é sempre buscado no outro) produz, com a tomada da palavra, ressonâncias no campo do outro. *Eu* e *outro* se afetam mutuamente. Esta operação sempre mal-sucedida – pois, sendo o sujeito cindido, só é possível *semi-dizer* – não é da ordem da razão, e sim, da *resón*¹⁴⁰.

Nesse sentido, cotejando a experiência literária e a experiência psicanalítica, percebemos a duplicidade presente na *letra*. É na articulação com a literatura que Lacan procura dar contornos para aquilo que seria a *letra* para a psicanálise, mais precisamente em 1966, no *Seminário sobre A carta roubada*¹⁴¹. Segundo Lacan, Baudelaire, ao traduzir o conto de Edgar Allan Poe, *The purloined letter*, para o francês, *La lettre volée*, destaca o movimento da carta (*letter*), que tem seu trajeto prolongado e é, assim, desviada de seu destino.

No conto de Poe, uma *letter* (carta/letra) circula. Na busca pelo paradeiro da carta é convocado o investigador Dupin, que se utiliza de seus métodos de investigação para encontrar a carta desviada – ou melhor, *volée*, roubada, voada. O paradeiro da carta, descoberto por Dupin, aponta para o estranho-familiar: o que está mais evidente é justamente o que é mais difícil de ser visto.

Quando algo está no ambiente mais familiar, aí mesmo é que o estranho desaparece, e é preciso um olhar *outro* para apontá-lo. Assim, a carta/letra circula como carta de rumos incertos, carta que passeia pelo campo da alteridade.

A letra, para Lacan, é o que faz *litoral*, habitando no ponto mesmo da diferença radical, da heterogeneidade. A letra é o que une ao separar e separa ao unir; a letra habita a soleira, território indecidível entre o *eu* e o *outro*. O que ficou como resto da operação que cindiu o

¹⁴⁰ Lacan aponta para o verbo *ressoner* (ressoar), homófono à palavra *raison* (razão). LACAN, Jacques. Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. In: *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

¹⁴¹ LACAN, Jacques. Seminário sobre A Carta Roubada. In: *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

sujeito para sempre é esse resíduo estranho e irredutível que Lacan chama de *letra*¹⁴².

Para Lacan, a letra é também uma carta dirigida ao outro, uma *lettre en souffrance* (carta em sofrimento, como se diz das cartas que não conseguiram chegar ao endereço). Segundo ele, “a letra, lê-se, como uma carta”¹⁴³.

Já no texto *Lituraterra*, de 1975, Lacan, sob o impacto da leitura de *Finnegans Wake*, de James Joyce, chama a atenção para a sonoridade da palavra *letter*, que remete a *litter*, lixo, destacando a letra como um resto. Na esteira desse jogo com os sons, que privilegia o trabalho do corpo (lábios, voz, ouvidos), eis que desponta *litura*, mancha, rastro, alteração. Alteração, *alter*, outro. É isso que ressoa do percurso de Lacan pelo conceito de letra.

Monturo, desmemória, memória rasurada: o que fica como resto da operação que instaura a diferença com o outro é a letra, essa espécie de memória de um tempo *outro*. A letra é a presença residual do estranho cravada no íntimo do sujeito que, descentrado, ex-iste¹⁴⁴. Ressonância (*résonance*) é o que resta como efeito da letra.

Se o sujeito não coincide consigo mesmo (não completamente), se na razão não se fia, como confiar na memória, como *co-fiar*, como *tecer-junto*? Seria, então, a memória uma ficção tecida em co-autoria?

Memória, memórias... Talvez possamos pensar em *memórias*, no plural¹⁴⁵, não apenas porque podem ser vistas a partir de diferentes concepções (ainda que aqui tenhamos elegido a perspectiva psicanalítica), mas porque enlaçam-se umas às outras e rearranjam-se continuamente, reconfigurando-se, desmontando-se e remontando-se. Nas palavras de Freud, um processo de *Umordnung*¹⁴⁶.

¹⁴² LACAN, Jacques. *Lituraterra*. In: *Outros Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

¹⁴³ LACAN, Jacques. *O seminário: Livro 20 – Mais, ainda* (1972-1973). Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985, p. 39.

¹⁴⁴ Existência cindida. (LACAN, Jacques. *O seminário: Livro 7 – A ética da psicanálise*. Op. Cit.)

¹⁴⁵ Faz-se importante chamar a atenção para o que aponta Beatriz Sarlo: convém pensar que o uso do singular evita “que um tributo a um fetichismo gramatical dos plurais encerre o problema da multiplicidade de perspectivas”. (SARLO, Beatriz. *O tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d’Aguar. São Paulo: Cia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007, p. 43.)

¹⁴⁶ “Um processo de estratificação: o material presente em forma de traços da memória estaria sujeito, de tempos em tempos, a um *rearranjo* segundo novas circunstâncias — a uma *retranscrição*. Assim, o que há de essencialmente novo a respeito de minha teoria é a tese de

De grãos de memória somos feitos. Sopramos ao mesmo tempo em que somos soprados por forças outras e, como areias dançantes, nos movemos. Lembramos, portanto, pneumologicamente?

Para Ruth Silviano Brandão, “a literatura é o lugar onde a memória mostra seu mecanismo”¹⁴⁷. O endereçar, o expedir e o retornar: estas são questões essenciais no romance *O Passado*, de Alan Pauls, trabalhado como um instrumento que permite construir o escrito desta pesquisa, pois desvios, destinos e repetições constituem o movimento de sua narrativa, bem como o movimento do amar e do ensinar, que tanto nos interessa aqui.

No romance *O Passado*, a personagem Sofía não quer deixar esquecer – esquecer, ou talvez, *ex-quecer*. O esquecimento é como uma “memória” alocada em outro ponto da topologia desse aparelho mnêmico que extravia, *extra-envia*, propõe uma via extra no percurso, desvia, erra.

Também a letra que nos escreve – letra entalhada pelo Outro – fica para trás, esquecida, permanecendo em sofrimento (*en souffrance*) até encontrar uma via de expressão. A escrita traz a letra regurgitada. Segundo Costa¹⁴⁸, a “escrita transporta detritos” – detritos corporais, restos não assimiláveis. Há, portanto, uma forte relação entre a escrita e os restos, aquilo que sobra, que cai.

O escrever lida com a letra sulcada em nós pelo Outro, lida com poeiras perdidas, restos ruinares de algum outro tempo. Além disso, de restos de memória se faz a identidade, lugar desde onde nos posicionamos e, em direção ao outro, endereçamos. Como diz Jorge Luis Borges, “a identidade pessoal reside na memória”¹⁴⁹. Mas como lidar com os estranhos restos do outro encravados no bojo da memória?

Quando Derrida provoca o desafio de solicitar a todas as línguas que traduzam, no final das forças, o que seria “o passado”¹⁵⁰, ele com isso envia um gesto em direção a nós, leitores, que lembramos – ainda que fabulosamente –, que esse passado, nunca encontrado a não ser na

que a memória não se faz presente de uma só vez, mas se desdobra em vários tempos; que ela é registrada em diferentes espécies de indicações”. FREUD, Sigmund. Extratos dos documentos dirigidos a Fliess (1950 [1892 – 1889]). *Op. cit.*, p. 317.

¹⁴⁷ BRANDÃO, Ruth Silviano. A encenação da palavra literária. In: BRANDÃO, Ruth Silviano; BRANCO, Lucia Castello. *Literaterras: as bordas do corpo literário*. São Paulo: Annablume, 1995, p. 23.

¹⁴⁸ COSTA, Ana Maria Medeiros da. *Corpo e escrita: relações entre memória e transmissão da experiência*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p. 133.

¹⁴⁹ BORGES, Jorge Luís. *História da eternidade*. Trad. Carmen Vera Cirne Lima. Rio de Janeiro: Globo, 1986, p. 28.

¹⁵⁰ DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal*. *Op. Cit.*, p. 124.

própria busca, é efeito do trabalho das temporalidades interiores, organizando uma memória e uma origem sempre buscadas e sempre refeitas.

Grãos errantes nos fazem seres em desencontro. Para Blanchot¹⁵¹, “errar é provavelmente isto: ir ao desencontro”, e este é o tema que subjaz a narrativa de *O Passado*. Errar é ir ao desencontro de um passado que não existe e, nesse percurso, encontrar a terra estrangeira interna.

A origem é uma especulação¹⁵²; especulamos, rastreamos, deixamos restos pelo caminho e seguimos a trilha de nossos próprios resquícios:

O rastro não é somente a desapareição da origem, ele quer dizer [...] que a origem não desapareceu sequer, que ela jamais foi reconstituída a não ser por uma não-origem, o rastro, que se torna, assim, a origem da origem. [...] se tudo começa pelo rastro, acima de tudo não há rastro originário¹⁵³.

A partir disso, somos levados a indagar de que trata a memória: do passado? E do que trata o romance *O Passado*: da memória?

As granuladas relações entre escrita e memória dançam como partículas em movimento. A escrita carrega detritos¹⁵⁴: detritos do passado, passado que ressoa em outros tempos.

O percurso de escrita, como afirma a psicanalista Lucia Serrano Pereira, é “simultaneamente tecer e achar-se no tecido”¹⁵⁵. Assim, tecendo e achando-se no tecido, fia-se a memória, cosendo e descosendo a si mesma no embaralhar dos tempos não-lineares que ressoam internamente, marcando, rasurando, apagando, reescrevendo, lembrando, reeditando, reenviando.

¹⁵¹ BLANCHOT, Maurice. *A Conversa infinita 1: a palavra plural*. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001, p. 65.

¹⁵² DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal*. *Op. Cit.*, p. 413.

¹⁵³ DERRIDA, Jacques. *Margens da Filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Campinas: Papirus, 1991, p. 44.

¹⁵⁴ COSTA, Ana Maria Medeiros da. *Corpo e escrita: relações entre memória e transmissão da experiência*. *Op. Cit.*, p. 133.

¹⁵⁵ PEREIRA, Lucia Serrano. *Um narrador incerto: entre o estranho e o familiar: a ficção machadiana na psicanálise*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2004, p. 47. Ela afirma: “Menos investigador de um passado, o analista torna-se o parceiro vivo na constituição de uma subjetividade. Ao invés de uma história em linha reta, o que temos é uma história cheia de idas e vindas, que se reescreve a cada momento.” (PEREIRA, *Op. Cit.*, 2003, p. 112).

Para Waly Salomão, “escrever é vingar-se da perda”¹⁵⁶. O que quer a escrita da memória? Vingar-se?

Pensando nos verbos enviar e destinar, cabe, mais uma vez, uma aproximação ao *fort-da* freudiano. Como explica Derrida, “Freud falava justamente do *Geschick*, da habilidade com a qual o seu neto mostrava competência em enviar e trazer de volta a coisa”¹⁵⁷. A carretalidade (*bobinarité*) conjuga envio (*Geschick*) e destinação (*Bestimmung*), termos que se referem tanto ao processo postal quanto ao jogo de carretel que simboliza presença-ausência.

Derrida aponta para a relação entre escrita e ausência quando escreve que o essencial não é “que você esteja ausente ou presente no momento em que lhe escrevo, mas que eu não esteja presente, eu, quando você lê”¹⁵⁸. Isso significa que se escreve desde o lugar de ausente, que se escreve com a distância, a distância, por causa da distância, “para encontrar melhor a distância –, mas com quem?”¹⁵⁹

Eis uma pergunta de difícil resposta; uma pergunta que se transmuta em uma busca, ou melhor, em encontros e desencontros, que nunca esgotam a questão.

¹⁵⁶ SALOMÃO, Waly. *Algaravias*. São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 33.

¹⁵⁷ DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além*. Op. Cit., p. 267.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 91.

¹⁵⁹ *Ibidem*.



Como se sulcada...¹⁶⁰

¹⁶⁰ KAPOOR, Anish. *Svayambh*. 2007.

2. PULSAÇÕES DE MORTE EM *O PASSADO*, DE ALAN PAULS

*A amnésia, que força.
É preciso esquecer,
saber esquecer,
saber esquecer sem saber.*

Jacques Derrida

No constructo teórico – é inelutável: há algo de ficcional no teórico – aqui apresentado, aproximamos a filosofia de Derrida e a psicanálise de Freud e Lacan, tendo como intercessor Rímíni, personagem do romance *O Passado*, do argentino Alan Pauls, autor oriundo justamente de um país que, segundo ele registrou em uma entrevista televisiva¹⁶¹, tem fetiche pelo tema memória.

Trata-se de uma justaposição de leituras, aproximações. É no jogo da escritura que teoria e ficção se encontram. A heterogeneidade de tentativas de aproximações conceituais do termo “memória”, série trilhada para desembocar justamente aqui, nas pulsações de morte, tece um elogio ao mal. O charme do mal é uma brisa constante na orla que, “colhendo”¹⁶², perfilamos por meio da do romance *O Passado*.

Seguindo as trilhas abertas por Derrida, podemos olhar de soslaio (o leitor se definindo como um *voyeur*) as paisagens teóricas criadas por Derrida a partir de suas leituras (inserindo aqui o uso de imagens de pensamento deslocadas no tempo e no espaço como em Derrida, por exemplo, em *O Olho da Universidade*¹⁶³), bem como aproximar Derrida e outros autores, como Roland Barthes, Maurice Blanchot, além de críticos contemporâneos, tais como Roberto Ferro e Noé Jitrik.

¹⁶¹ PAULS, Alan. *Entrevista para La nacion TV em 22/06/09: Alan Pauls y su mirada de la vida*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=vlZsfquSkJQ>>. Acesso em maio de 2010.

¹⁶² Lembrando que, conforme Fontes, em latim, “*legere* significava primitivamente ‘colher’: olivas, nozes, pequenos frutos; indicando, entretanto, o gesto da mão que recolhe, no sentido de *ajuntar*. A esse, outros sentidos se entreteceram: *ossa legere* é ‘recolher os ossos de um morto após a incineração’ e *legere oram*, ‘ladear uma margem’. Agora não são apenas a mão e o olho que constroem o semantismo do verbo; todo o corpo participa dele: ‘caminhando, recolho os traços que figuram uma orla’” (FONTES, Joaquim Brasil. *O livro dos simulacros*. Florianópolis: Ed. Clavicórdio, 2000, p. 77).

¹⁶³ DERRIDA, Jaques. *O olho da universidade*. Trad. Ricardo Iuri Canko e Ignácio Antonio Neis. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

No panorama das produções literárias contemporâneas¹⁶⁴ encontramos *O Passado*, que pode ser lido como um romance cuja leitura faz pulsar os temas da memória, do apagamento e da repetição. Conforme podemos entender (a partir de uma entrevista televisiva), para Pauls o esquecimento não é supressor, e sim, uma máquina de esculpir¹⁶⁵.

O romance se constitui como que a picaretadas, em frases longas que se apresentam como lascas a serem deixadas para trás. Em *O Passado* o esquecimento é o dono do jogo; na história de Rímini o esquecimento articula tudo que pode restar. Assim, o livro nos dá a conhecer nada menos que uma vida esculpida pelas forças do esquecimento.

Como pesquisadora de posse deste material, obrei como uma outra espécie de máquina de esculpir, deixando este romance todo rendado, ao modo barthesiano – *como se*¹⁶⁶ aquele que lesse, tomado por “uma espécie de pulsão, esburacasse o texto, fazendo dele uma renda”¹⁶⁷.

Recordando e recortando Barthes, temos que:

O que resta do livro é a *citação* (no sentido muito geral): o fragmento, o relevo que é *transportado* alhures. [...] A ruína, de fato, não está do lado da Morte: ela está viva como Ruína, consumida como tal, esteticamente constituída, germinativa.¹⁶⁸

A ruína vive porque declara a passagem do tempo e belisca a memória.

O romance *O Passado* é como a memória: lacunar. Descontinuidades marcam essa história que exalta a força desagregadora da pulsão de morte, que trabalha incessantemente para que a escritura da

¹⁶⁴ O romance *O Passado* parece estabelecer fronteiras entre livros diversos – por exemplo, *Em Busca do Tempo Perdido*, do francês Marcel Proust, *O Jogo da Amarelinha*, do argentino Julio Cortázar e *O Amor nos Tempos do Cólera*, do colombiano Gabriel García Márquez – e flerta com o lacunar até mesmo “em ato”, no próprio estilo labiríntico da escrita do romance.

¹⁶⁵ PAULS, Alan. *Entrevista para La nacion TV em 22/06/09: Alan Pauls y su mirada de la vida*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=vIZsfquSkJQ>>. Acesso em maio de 2010.

¹⁶⁶ Note-se que “como se” não é uma expressão sem importância. Derrida salienta o “como se” para designar o que é não sendo.

¹⁶⁷ “Uma espécie de pulsão nos leva a despedaçar o Livro, a fazer dele, uma renda.” (BARTHES, Roland. *A Preparação do Romance II – A obra como vontade*. *Op. cit.*, p. 134)

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 134.

memória se desfaça. O fio da memória não conecta, mas sim, estranhamente, causa ruptura e disjunção.

O protagonista do romance, o tradutor Rímimi, separa-se de Sofia. Ela demanda que eles se encontrem para a partilha das fotos do casal; ele adia o encontro. Estranhamente, ele passa a sofrer de alguma espécie de dano à memória. O esquecimento vai alterando seu arquivo: Rímimi vai perdendo sua segunda língua, o francês.

Com o passar do tempo, o quadro amnésico se agrava brutalmente. O tradutor torna-se, então, um caso clínico que dá mostras de uma estranha patologia crônica. Portanto, poderíamos chegar a dizer que é amnésia quem escreve a história que lemos em *O Passado*.

A respeito de Rímimi cabe dizer “o protagonista”, claudicando frente ao que poderíamos chamar de “personagem central”, visto que o romance em questão não apresenta um centro. Descentralizado, *O passado* deixa restar dúvidas sobre seu eixo, sua centralidade. Um homem, uma mulher, as lembranças e os esquecimentos: onde estaria o centro?

A separação do casal, esse pequeno movimento acordado entre dois e que decreta um encerramento, ressoou nos amigos de ambos:

[...] todo mundo vacilou, como se um tremor abalasse a terra ou um trovão estilhaçasse um silêncio de séculos. Não era possível. Alguns – os pouquíssimos que continuavam se gabando de ter antecipado o desenlace – lamentaram a notícia com satisfação e melancolia, como quem deplora o desaparecimento de uma instituição decrépita, mas entranhável, que ninguém freqüenta, mas que já faz parte de um patrimônio cultural atávico. Outros, surpresos, comentaram-na com o tom que merecem os prodígios, como se Rímimi e Sofia fossem dois irmãos siameses que a cirurgia acabava de separar e, talvez, de aniquilar. Houve ainda um terceiro grupo que se sentiu traído e passou a odiá-los sem trégua e negou-se a atender seus telefonemas e deixou de vê-los durante meses, até que a convalescença chegou ao fim e tudo voltou a uma certa normalidade. “É como se de um dia para o outro mudássemos, sei lá... de moeda!”, sugeriu alguém num dos tantos conclaves privados que os amigos, então, dedicavam ao debate do milagre, da fatalidade, da catástrofe. Dada a inconstância da economia

argentina da época, a analogia beirava o cinismo, mas deve ter sido certa, porque ninguém fez nenhuma objeção.¹⁶⁹

Como se de um dia para o outro um país mudasse de moeda, tentando aproximar com uma analogia a dificuldade que há em testemunhar algo ruindo em desenlace. Foram doze anos de amor, por isso, “ondas de revisionismo abateram-se sobre eles, sobre o *caso* no qual o tempo acabara de transformá-los – doze anos e amor! *Esses* doze anos!” – em busca da seqüência que explicasse o desenlace¹⁷⁰. Onde foi que o fim começou? Onde se deu a cesura?

Alguns aventavam: deve ter sido na viagem ao Brasil. Da Bahia Sofia voltara grávida e Rímimi brutalmente alterado por uma alergia. No entanto, “abortaram”, e assim se referiram ao episódio, como se o plural atenuasse a tristeza e o abalo sofrido.

Em alguma altura do relacionamento, Sofia, deitada, quase em estado de vigília, na ante-sala do sono, murmura para Rímimi: “somos uma obra de arte”¹⁷¹. Onde se situa a origem e onde se pode dizer que começa o fim de uma obra de arte?

O romance *O Passado* inicia com Sofia e Rímimi já separados há um ano e meio. Rímimi encontra-se envolvido com Vera, sua nova namorada, dez anos mais jovem que ele. Repentinamente, a escrita bate à sua porta: Sofia, aquela que demanda leitura, volta a atacar.

Durante os doze anos de relacionamento, Sofia endereçava a Rímimi bilhetes de amor, palavras escritas e deixadas para surpreender o amado:

Essa compulsão de escrever não era nova para ele. Quantas vezes a sofrera? Quantas vezes, ao longo do tempo que estava separado de Sofia, e quantas vezes durante os quase doze anos que passara com ela? Confrontados com um limite sentimental, esse ponto sem retorno no qual uma paixão imperiosa exige que mudem de linguagem, as personagens das óperas deixam de falar e cantam, os atores das comédias musicais deixam de caminhar e dançam. Sofia escrevia. 172

¹⁶⁹ PAULS, *O Passado, Op. cit.*, p. 44.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 44-45.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 46.

¹⁷² *Ibidem*, p. 15.

As palavras de Sofia o assaltavam. Imprevistas, sedutoras – ou sedutoras porque imprevistas? – “duas linhas românticas, deslizadas como que por acaso no meio de um inventário de verduras e produtos de limpeza”¹⁷³, ou então dentro de sua carteira havia um pequeno envelope, ou na caixa de primeiros socorros do banheiro uma mensagem o surpreendia, quem sabe no bolso do paletó e até mesmo na geladeira, apoiada sobre um pote de iogurte, uma mensagem para o amado aguardava leitura.

De Sofia para Rímíni...

De início, Rímíni considerou-as oferendas de amor e se sentiu lisonjeado. Redigidas quase sempre no verso de um papel já escrito, como pedidos de ajuda ou mensagens clandestinas, tinham algo de jóias domésticas, o encanto de um artesanato sentimental, ansioso e conjuntural, que comove tanto por suas perspicácias quanto por suas negligências. Assim que as encontrava, Rímíni sentia a urgência de lê-las, réplica tardia da urgência que Sofia teria experimentado ao escrevê-las, e para saborear aquelas frasezinhas intempestivas era capaz de abrir a boca de um fogão e se esquecer de acendê-la, interromper um trabalho pela metade, parar no meio do cruzamento de uma avenida ou deixar flutuando no ar, com a descortesia clássica dos apaixonados, a pergunta que alguém lhe fizera há pouco.¹⁷⁴

Assim Rímíni se via acossado pela escrita de Sofia. Um doce ataque, um tanto mandatório, imperativo:

Cada mensagem era um bálsamo, um jorro de felicidade, a pequena dose com que uma droga absoluta, o amor que sentia por Sofia, revitalizava seu vício quando Rímíni menos esperava. [...] O que o comovia não era o fato de encontrá-las, e sim o fato e que elas, infalíveis, sempre o encontravam, atravessando e vencendo como mensageiros suicidas todos os obstáculos que o mundo interpunha entre ele e Sofia. Sempre as lia de imediato, às vezes nas situações mais

¹⁷³ *Ibidem*, p. 15.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 16.

arriscadas, quando qualquer distração poderia prejudicá-lo ou deixá-lo em perigo. Mas ele se achava invulnerável: as cartas – e, sobretudo, essa nuvem deliciosa em que o envolviam – eram sua couraça e antídoto.¹⁷⁵

Quando voltavam a se encontrar, ela nem precisava perguntar se Rímíni havia recebido seu pequeno gesto de endereçamento, pois ele retomava a mensagem do ponto em que a escrita havia estancado. Rímíni, mesmo familiarizado com o sistema, sempre se via surpreso e com algum desamparo quando encontrava os bilhetes da amada. O reencontro entre os dois parecia celebrar, “como vítimas finalmente libertadas”, o fim de “uma tortura atroz, a suspensão de uma pena que os tinha mantido separados por uma eternidade”¹⁷⁶.

A série de mensagens fez de Rímíni um arquivista cuidadoso. Cuidava para esconder de Sofía a sua coleção: trocava-a periodicamente de lugar, como se enganasse Sofía com sua própria escrita, mantendo, assim, uma coleção confidencial. Jamais relia os escritos, bastava tê-los guardados, sigilosos, e isso o excitava. Escolhia paletós em desuso ou velhas caixas de sapato para servir de museu para aquelas mensagens balsâmicas.

A série de envios aumentava seu patrimônio secreto. Acumulava como todo bom colecionador. Mas eis que um dia, um dia sem distinção alguma, algo diferente quebrou com o ritual cultivado. Um destes envios deteu-se no tempo e estilhou, para Rímíni, a harmonia que tinham juntos:

Um dia – um dia como os outros, sem presságios ou signos excepcionais – Rímíni encontrou uma mensagem e, pela primeira vez, adiou sua leitura. [...] mas hesitou, e depois de apalpar as bordas com os dedos, como se quisesse aquietar essa voz muda que o chamava, deixou-a descansar no bolso. Mas continuou chegando tarde, vítima desse estranho efeito encadeado que uma primeira impontualidade desata, e passou o resto do dia, apenas começando, tentando recuperar os dez ou doze minutos que perdera de manhã. [...] e esqueceu completamente a mensagem de Sofía.¹⁷⁷

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 16.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 17.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 18.

Fora promovido o adiamento, e assim, o prolongamento do circuito da postagem, o que incorreu, de certo modo, na suspensão do tempo. Por fim, esqueceu-se do bilhete. Este esquecimento, ou melhor, esta impontualidade que seduziu Rímíni e o fez esquecer o bilhete, disparou para ele um novo tempo. Fora, então, invadido por pensamentos que apontavam que, de alguma forma, havia ocorrido a catástrofe.

Arruinar um ritual é como permitir um rumor sujo, um desfazimento, o pior. Já não conseguia encarar a indagação de Sofía, querendo saber se ele havia lido a mensagem. Sentiu como se participasse de um outro tempo, de uma espécie de “batalha que decidiria uma guerra desconhecida”¹⁷⁸.

O que se mostra, na leitura do romance, é um desfiar cujo início poderia ser localizado nesse momento da não-leitura do bilhete de Sofía. Um tremor, ainda que silencioso, tão devastador quanto imperceptível, produz ressonâncias incalculáveis. Derrida indaga sobre as pulsões ditas de morte: “Mas elas *já* não estavam em obra na lógica que acabamos de reconhecer? *Já estar em obra*, eis o que o caso das ditas pulsões dará mais tarde a entender como o inaudível. Isso se terá escrito em silêncio”¹⁷⁹.

Eis a marca desse pulsar demoníaco: agir em silêncio, fazendo desmoronar sem anúncio e sem testemunhas. Trata-se de um descoser inaudível e pontual em curso há tempos sem que se note. Uma máquina de esculpir silenciosa? Para Derrida, “as pulsões de morte não dizem nada. Elas parecem cumprir seu trabalho sem se fazer notar, submetendo a seu serviço o próprio mestre, que continua a falar alto”¹⁸⁰.

Em momento posterior, em uma viagem do casal ao continente europeu, Rímíni, após visitar a casa de Freud, em instantes sem a presença de Sofía, sentiu algo estranho. Era como se aquela ausência instaurasse uma impressão de solidão extrema. Um estranhamento assolador tomou-o por alguma fresta antes não percebida.

Um par de dias mais tarde, em Viena,

Pararam diante de *O beijo* e o contemplaram abraçados, vítimas desse mimetismo que se apossa dos apaixonados quando olham a imagem que sempre acreditaram fitá-los e falar com eles.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 19.

¹⁷⁹ DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além*. Op. Cit., p. 231.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 230.

O pior já passou, pensou Rímini, e quando quis nomear “o pior”, o que lhe veio à cabeça [...], mas a simples possibilidade, que não vislumbrava no futuro, mas no passado, naquele par de horas que dois dias antes passara sozinho, de que Sofia, essa pequena e compacta massa de calor que agora se apertava contra seu corpo, tivesse desaparecido de sua vida para sempre. Como o sobrevivente que, a cada noite, antes de dormir, assiste diversas vezes ao acidente que quase o mata, e só depois de revivê-lo em pormenores descobre não ter havido nesse dia distrações, nem pavimentos molhados, nem carros fatais, e que esse acidente jamais acontecido roubou, mesmo assim, uma parte de seu futuro, abrindo-lhe uma horrível ferida na alma, Rímini voltou a se ver longe de Sofia, enxergou-se sem ela, e essa figura órfã, como que saqueada, gelou-o de espanto. Acabara de vislumbrar o que resta de um homem quando de tudo o que ele é, de tudo o que acredita ser, retira-se a mulher amada.¹⁸¹

Uma perturbação dilacerante era confrontada com o fato de que Sofia ainda estava ali – ela não desaparecera, não morrera. E mais: ainda o amava. No entanto, algo o tinha afetado. A “antevisão da catástrofe”¹⁸² havia afundado Rímini em um horror e, em seguida, foi ao seu resgate: “talvez essa fosse a verdadeira função daquelas tragédias improváveis, que só aconteciam num mundo e num tempo criados pela imaginação retrospectiva”¹⁸³ – a saber, realizar, em alguma instância, a aniquilação.

E toda essa máquina de charme acionada por Sofia para se fazer presente por meio da escrita é lembrada por Rímini no momento em que, depois de descer os lances de escada do apartamento que dividia com Vera no improviso de uma campainha que solicita prontidão (levando à rua um homem enrolado em uma toalha rosa e com os pés do chinelo trocados), Rímini recebe uma correspondência. Um pequeno envelope retangular de um papel “azul-celeste anêmico que em algum tempo antes, quando comprado, devia ter sido cor-de-lavanda”¹⁸⁴.

¹⁸¹ PAULS, *O Passado*, op. cit. p. 27.

¹⁸² *Ibidem*, p. 27.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 27.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 10.

Entregando-se como receptáculo de um envio ainda misterioso, Rímíni, com aquele papel meio envernizado nas mãos, aciona, de certo modo, alguns padrões antigos:

Como se observasse um protocolo obrigatório para os que recebem cartas fora de moda, Rímíni levou o envelope ao nariz. O perfume (um misto de gasolina, nicotina e chiclete de morando ou cereja) combinava menos com o papel e a cor do envelope do que com os dedos do carteiro, que deixara parte de suas impressões digitais gravada num dos lados. Não havia remetente.¹⁸⁵

Rímíni sondava a caligrafia, percebendo que o remetente havia deixado as letras encurraladas num ângulo do envelope, “como se o autor da carta tivesse reservado o espaço principal para algo que nunca lhe chegou a ocorrer ou que desistiu de escrever”¹⁸⁶. O envio vinha de Londres, com uma data levemente rasurada de um mês e meio retroativo e

numa fração de segundo, imaginou as peripécias de um itinerário tortuoso, atravancado por greves, carteiros bêbados, caixas postais equivocadas. Pareceu-lhe que um mês e meio de viagem era tempo demais para uma carta dirigida a alguém que não tinha o costume de recebê-las.¹⁸⁷

Que a pulsação daquele endereçamento o atingisse, já era tarde para notar. Sem muita familiaridade com a arte de abrir envelopes, rompeu o papel onde este parecia oferecer menos resistência. Com tal gesto, mutilara parte do papel e também do conteúdo. Havia no envelope uma foto, que o remeteu imediatamente à possível autoria daquele envio. Na hora,

uma rajada escura o sacudiu: umidade, pó, essas alquimias rançosas que de repente começam a se filtrar pela fresta de uma porta. Um pouco da sua inocência desmoronou. Quando virou a foto,

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 11.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 11.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 11.

Rímíni, pressentindo o que encontraria, era menos jovem do que dez segundos antes.¹⁸⁸

A escrita dava conta de noticiar a morte de Jeremy Riltse (1917-1995), o artista predileto de Rímíni e Sofía, pintor inglês autor de *Spectre's Portrait*, sua obra mais conhecida. Riltse era um expoente da *Sick Art*¹⁸⁹, uma mórbida forma de arte que procura dar status de arte à doença, elevando a patologia e a automutilação a um nobre filão.

Sofía enviara a fotografia¹⁹⁰ de um pedestal com a placa fúnebre, uma rosa vermelha e, refletido no vidro da vitrine, o halo loiro do cabelo da fotógrafa. No retrato, um espectro.

Em vários momentos do romance Sofía se anuncia na cena como a visão de um “halo”¹⁹¹, fenômeno óptico que permite observar uma luz dispersa desenhando um contorno mais ou menos borrado. No romance é como se uma auréola de presença – um ensejo de presença – constituída por este halo de cabelos desgrenhados e loiros, chegasse sorrateiramente e se anunciasse já tarde demais, pois, mesmo que ainda não tivesse entrado na cena, já estava lá.

Rímíni, ao tomar a correspondência nas mãos, logo reconheceu a letra penteada para a direita e a indomável compulsão por abrir parênteses por qualquer motivo. Era ela, aquela que demanda leitura.

Cabe aqui uma pequena digressão: a letra penteada para a direita não é apenas a marca da escrita de Sofía, mas é possível pensar também sobre a escolha de Pauls (tanto no romance na versão original quanto na sua tradução para o português) em destacar em itálico algumas palavras no decorrer do livro. Presença de Sofía? A letra pendendo para o futuro?

Sofía havia contado, no verso da foto, sobre um sonho que tivera dois dias antes daquela escrita. Há algo mais íntimo que endereçar ao ser amado o relato de um sonho? E, ao mesmo tempo, haverá algo mais falho que tentar comunicar algo sonhado? O que significa levar a narrativa de um sonho já acontecido a alguém que, necessariamente, não

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 12.

¹⁸⁹ Obras são feitas com partes do corpo e secreções, exigindo, às vezes, mutilações por parte do artista. Seu efeito é de horror e de fascínio: “ao contrário da homeopatia, age de fora para dentro.” (*Ibidem*, p. 324)

¹⁹⁰ Vale lembrar: *foto-grafar* significa escrever com a luz.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 12.

podará alcançar nem menos a cauda desse sonho que tampouco o sonhador alcança?

Mas Sofia relatava um sonho que havia tirado o seu sono, sonho que ela dizia nem lembrar direito, mas sabia que Rímmini estava nele – segundo ela remarcava, um pouco ansioso, como de costume. A questão é que, enquanto ela sonhava, Jeremy Riltse, J.R., matava-se. Era isso que Sofia contava no verso da foto, acrescentando: “este papel parece feito especialmente para você: tudo o que se escreve nele pode ser apagado com o dedo, sem deixar marcas. Pode ser, mesmo, que estas linhas já tenham desaparecido quando você as receber”¹⁹².

Como um Bloco Mágico¹⁹³ e sua cera, o risco de apagamento da mensagem se enuncia e se oferece como charme. A sobreimpressão de Sofia, que aparecia na fotografia como espectro refletido no vidro, remete a uma constituição de palimpsestos¹⁹⁴, em que algo se esvai da superfície para que outra coisa se sobreponha, porém, resquícios permanecem, fazendo retornar restos fragmentários de um outro tempo.

Riltse era adorado por Rímmini e Sofia. Eles “sempre o adoraram, desde que fizeram uso da razão, uma era cujo início costumavam datar – para si mesmos e também cada um separadamente [...] – do dia em que descobriram que se amavam”¹⁹⁵, ele com dezesseis e ela com sete meses a mais de idade que Rímmini.

Alguns artistas admirados pelo casal, com o tempo, foram provocando uma certa desilusão, o que, por sua vez, convocou uma sorte de ritual. Perceberam que a adolescência não admira obras nem artistas, mas sim, apenas formas alternativas de famílias¹⁹⁶. Depois de tê-los idolatrado, sentiram-se irremediavelmente idiotas. Uma ferida começou a queimá-los.

E decidiram fazer o impensável: em direção ao fogo foram lançadas as obras, tornadas cinzas em um instante veloz: “eles nem perderam tempo vendo como as chamas purificavam seus corações traídos”¹⁹⁷. Para Derrida, a purificação pelo fogo remete ao desejo de

¹⁹² *Ibidem*, p. 12.

¹⁹³ E aqui nos remetemos novamente ao texto *Uma nota sobre o ‘Bloco mágico’*, de Freud (Uma nota sobre o ‘Bloco Mágico’ (1924-25). In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Trad. Jayme Salomão. v. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1996.)

¹⁹⁴ GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antonieta Ramos Coutinho. Belo Horizonte: UFMG- Faculdade de Letras, 2006.

¹⁹⁵ PAULS, *O Passado*, op. cit., p. 20.

¹⁹⁶ PAULS, *O Passado*, op. cit., p. 20.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 21.

conservação, pois endereça-se ao fogo aquilo que somente a memória irá guardar: “Prometo ao fogo o que amo e guardo o resto”¹⁹⁸.

Mas, de repente, não mais que de repente...

Era a vez de Riltse. Sofia reuniu as lâminas. Rímini, a essa altura um piromaníaco consumado, preparou o querosene e os fósforos. Até esse momento, menos por rancor que por superstição, tinham negado aos condenados esse último olhar, que despede, mas jamais absolve, com que ao menos se alivia o caminho para o patíbulo. Com Riltse, no entanto, Sofia vacilou, como se a sombra de um erro irreparável a tocasse. Por um instante, as lâminas tremeram sobre as chamas. Rímini, cujos dedos já estavam ficando chamuscados, soltou-as¹⁹⁹.

Na retenção do tempo, um rearranjo. Sofia, claudicando frente à destruição pela chama crepitante, apossava-se da posição de guardiã, desejando que algo pudesse restar. Em um átimo, o ímpeto:

Então Sofia as salvou e procurou uma com desespero, como quem busca entre papéis inúteis, todos muito parecidos entre si, o salvo-conduto que lhe permitirá cruzar uma fronteira. Rímini teve ímpetos de protesto. Era teimoso; nada lhe custava tanto quanto infringir as regras que ele mesmo se impunha. Aproveitou que ruminava seu desacordo para olhar o fogo por alguns segundos; depois, dando por encerrado o prazo que sua mente concedera a Sofia para se retratar, virou-se para ela e a viu de costas, sentada na grama, os ombros agitados por um tremor suave. Aproximou-se, perguntou-lhe o que era. Sofia chorava em silêncio: entre suas pernas, como pequenos cadáveres acalentados, tinha as três reproduções da série *Suplícios*. Rímini contemplou outra vez os tablados redondos, os corpos pendurados como gado, as longas costelas brancas, os trajes a rigor pendurados com esmero

¹⁹⁸ DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além*. Trad. Ana Valéria Lessa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 247.

¹⁹⁹ PAULS, *O Passado, op. cit.*, p. 21.

nos cabideiros rolantes, e sorriu. E Riltse sobreviveu.²⁰⁰

Riltse sobreviveu ao relacionamento de Rímimi e Sofia. No entanto, separados, tinham agora a morte fatural de Jeremy Riltse, e esse paralelo excêntrico aponta para o *Spectre's portrait*, descrito pelo narrador de *O Passado* como sendo um quadro de transição,

[...] lacinado por uma tensão caprichosa: enquanto suas formas se debatem num fervor expressionista, o ânimo do pintor, na ponta dos pés, tenta escapular por uma porta lateral. Um típico quadro de transição, no qual as vozes do passado se negam a morrer e o futuro, com suas efusões de luz e de maldade, não passa de um balbucio desconcertado.²⁰¹

Com efusões de luz e de maldade, *Spectre's portrait* foi pintado no período da manifestação da doença do artista, cuja saúde encontrava-se em declínio. Era também o período de um fim de relacionamento, em que matar ou matar-se pareciam fazer questão ao artista. A biografia se torna carne quando Sofia e Rímimi presenciaram, em curiosa cena no museu, o ex-amante de Riltse – doente e ressentido após anos tentando perseguir os rastros daquele que o deixou inconsolável por causa de uma carta terminando tudo – na tentativa de destruir, a machadadas, *Spectre's portrait*²⁰².

Por restrição da lei, o ex-amante não poderia se aproximar de Riltse, mas sobre *Spectre's portrait* a lei nada dizia. E, assim, Pierre-Gilles transformou em tiras a tela pintada por Riltse, enquanto Sofia e Rímimi testemunhavam a fúria com que aquele pequeno machado tirado do bolso do paletó, guiado por ímpetos rancorosos e destrutivos, alvoroçava em estocadas ritmadas as linhas patológicas da pintura.

Mas “o tempo, inimigo clássico de toda persistência amorosa”²⁰³, agiu impiedosamente. Seus vapores, seu veneno e sua erosão entraram em curso e Rímimi separou-se de Sofia. Se bem que “a separação não era o além do amor: era seu limite, seu auge, a borda interna de seu confim

²⁰⁰ PAULS, *O Passado*, op. cit., p. 21-22.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 30.

²⁰² *Ibidem*, p. 37.

²⁰³ *Ibidem*, p. 30.

[...]”²⁰⁴, e portanto, em seus confins, eles passaram a tentar seguir vivendo.

Separaram-se. Ou, segundo Sofia, as pessoas não se separam, abandonam-se²⁰⁵. E foi nessa borda interna do confim, indecível como uma cinta moebiana²⁰⁶ em que dentro e fora coadunam, que Rímimi perdeu-se de si mesmo. Para usar as palavras de Maurice Blanchot, “ultrapassando infinitamente: uma relação que me remete ao que me ultrapassa e me escapa na medida mesma em que, nesta relação, eu sou e permaneço separado”²⁰⁷. Rímimi, separado, perdeu-se.

Sofia insistia para que eles se encontrassem e fizessem a partilha das fotos do casal. Naquele momento, sem pensar, ele havia sinalizado positivamente.

Acabava de cometer um erro, o tipo de imprudência que, projetada numa tela de cinema, estremece de espanto e excitação o espectador menos impressionável e lhe arranca uns gritos de alarme que só se lembra de ter dado quando criança, num remoto espetáculo de fantoches. Mas Rímimi não era cínico; ninguém aterrorizado tem tempo para o cinismo: renunciar à partilha de fotos – porque o adiamento era apenas a máscara de algo mais definitivo: uma deserção – não era uma questão de cálculo, mas de sobrevivência. *Fugia*. Há os que fogem de um vulcão, de um terremoto, de uma peste fatídica. Rímimi, do seu jeito imprudente e traidor, displicente e até ridículo, fugia de algo tão convencional e doméstico quanto uma cena de partilha de lembranças, mas imaginar os dois sentados no chão com as pernas cruzadas, inclinados sobre a caixa de fotos, exumando imagens que ela recordava com a mesma precisão com que ele esquecera, de modo que o que para ela eram caras conhecidas para ele eram mistérios forçosos, essa composição “amistosa” da cena não a tornava

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 47.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 258.

²⁰⁶ A cinta de Moebius é uma figura topológica que mostra uma superfície em que o lado interno e externo são o mesmo lado, o dentro e o fora se tornam indistinguíveis. Este recurso topológico é referido frequentemente pelo psicanalista Jacques Lacan quando de suas incursões sobre o tema da vizinhança e dos limites entre dentro e fora. LACAN, Jacques. *O seminário: Livro 20 – Mais, ainda* (1972-1973). *Op. cit.*

²⁰⁷ BLANCHOT, *A conversa infinita 1: a palavra plural*, *op. cit.*, p. 199.

menos catastrófica, e se Rímimi fugia dela era porque nesse monte de fotos já não podia reconhecer nada que lhe fosse próprio, nada que provasse que existira e fora feliz, e sim, ao contrário, uma *quantidade sentimental* que não estava em condições físicas de suportar.²⁰⁸

A reflexão que se seguiu cravou-lhe a carne e fez com que ele percebesse, nesse momento aparentemente tranquilo e amistoso em que decidiam os trâmites da separação, que

Os móveis nunca são um problema nas separações. Por mais impregnados que estejam de significados, sempre *servem*, e essa utilidade de algum modo lhes permite continuar vivendo, refazer sua vida em condições e contextos novos. Mas as fotografias, como a maioria dessas quinquilharias simbólicas que os casais acumulam ao longo do tempo, perdem tudo quando o contexto que lhes dava sentido se dissolve: não servem literalmente para nada, não tem nenhuma posteridade. De certo modo, só lhes restam dois destinos: a destruição – Rímimi tinha pensado nisso, mas desanimou ao se imaginar passeando com prazer por um campo atapetado de fotos queimadas, como um Átila conjugal – ou partilha. O erro de Rímimi fora não decidir nada: ter se limitado a renunciar. De modo que as fotos ficaram ali, estancadas em sua indeterminação, como amuletos que, retirados de circulação, não tivessem outra coisa a fazer a não ser acumular energia e significado.²⁰⁹

Amuletos são objetos comuns que, dentro de uma narrativa, são investidos de significado. Alguns objetos podem exercer, nas histórias, a função de “ajudante”, como destaca Giorgio Agamben no livro *Profanações*. Os ajudantes são representantes do esquecido e da ruína, são “a figura daquilo que se perde”²¹⁰. Recuperando as palavras de Agamben, percebemos os caminhos de sua estranha eficácia:

Mas esse caos informe do esquecido, que nos acompanha como um *golem* silencioso, não é inerte nem ineficaz, mas pelo contrário, age em nós com força não inferior à das lembranças

²⁰⁸ PAULS, *O Passado*, op. cit., p. 52,53.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 53.

²¹⁰ AGAMBEN, Giorgio. Os ajudantes. In: *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 35.

conscientes, mesmo que de forma diferente. Há uma força e quase uma apóstrofe do esquecido, que não podem ser medidas em termos de consciência, nem acumuladas como um patrimônio, mas cuja insistência determina a importância de todo saber e de toda consciência. O que o perdido exige não é ser lembrado ou satisfeito, mas continuar presente em nós como esquecido, como perdido e, unicamente por isso, como inesquecível.²¹¹

Rímíni queria apenas livrar-se de todo o passado, pois, para ele, “o passado era um bloco único, indivisível, e que era preciso abandoná-lo assim, em bloco, como um todo”²¹². E Sofía insistentemente inferindo: “Mas temos que fazer alguma coisa, Rímíni. Você sozinho não consegue; eu também não. Temos que fazer alguma coisa *os dois*. Nem que seja a última. Por favor. Não me deixe sozinha com esse morto”²¹³.

Esse morto, que Rímíni tanto queria evitar, era a coleção de fotos, ou seja, a recapitulação de uma relação. Dissolvidos de seu contexto, aqueles pequenos papéis lustrosos, ao contrário dos móveis, tinham se tornado inúteis e serviam apenas para testemunhar o que havia sido perdido. Sem posteridade alguma, restavam.

As fotografias são, para Agamben²¹⁴, exigentes. O sujeito fotografado exige algo de nós: o rosto mumificado pela fotografia exige um nome e, mais que isso, exige que não seja esquecido. As fotografias, queiramos ou não, endereçam ao olhar um apelo.

Rímíni, protetador (protela-dor?), lançou-se em uma vida onde a compulsão reinou sem medida: entregou-se, corpo e alma, à cocaína e à tradução. Do mesmo modo, entregou-se à masturbação e ao sexo com a nova namorada, Vera. Com isso, sentia que o tempo havia mudado seu tilintar alucinado:

Agora nada mais era possível: tudo era *atual*.
Cheirava um papelote de cocaína por dia, às vezes dois. Via Vera dia sim, dia não. Traduzia três livros ao mesmo tempo, para três editoras

²¹¹ AGAMBEN, Giorgio. Os ajudantes. In: *Profanações. Op. cit.*, p. 35.

²¹² PAULS, *O Passado, op. cit.*, p. 64.

²¹³ *Ibidem*, p. 65.

²¹⁴ AGAMBEN, Giorgio. O juízo final. In: *Profanações. Op. cit.*, p. 29.

diferentes, num ritmo de quarenta páginas diárias. Já não sentia sufoco: era um operário feliz.²¹⁵

Entregara-se entusiasmadamente a “essa forma desapiedada de escravidão que é traduzir”²¹⁶ para viver a experiência, talvez mortífera em alguma medida, de esquecer-se de si mesmo.

Após algum tempo separado de Sofia, Rímíni foi acometido por uma estranha – e a princípio até discreta – patologia. Ele esquecia. As forças da pulsão de morte²¹⁷, sempre em curso na história de Rímíni, agiam sem piedade:

Perdia tudo. Ia perdendo por partes, sem ordem nem lógica. Numa tarde podia perder toda uma conjugação do francês, e dois ou três dias depois o sistema de acentos, e uma semana mais tarde o significado da palavra *blotti*, e logo o matiz fonético que distinguia uma promessa de alimento – *poisson* – de uma morte – *poison*. Era como um câncer: começava em qualquer lugar, não respeitava hierarquias, tanto fazia para ele o simples ou o complexo, o essencial ou o acessório, o arcaico ou o novo. Os danos, ao menos até esse momento, eram irreversíveis [...].²¹⁸

Chegar a embaralhar morte (*poison*) com alimento (*poisson*) não parece qualquer troca. Há na memória de Rímíni um trançar de pernas que promove a proximidade com este alimentar-se de morte, deglutir o dano, deixar a erosão contagiar e perpetuar o desfazimento. É no mínimo grão da palavra que o embaralhamento se dá, deixando ressoar estranhezas lá onde havia uma certeza – ou, caso queiramos, um saber.

Nas trilhas de Derrida, podemos lançar a seguinte leitura: o mal, mais precisamente o *mal de arquivo*, dá o tom do personagem Rímíni, permitindo que se faça aqui um jogo entre teoria e literatura, apontando para a dimensão de perigo que a escrita da memória coloca em cena e remarca que a pulsação da vida está em grande parte ligada ao mal e à morte.

²¹⁵ PAULS, *O Passado*, op. cit., p. 68.

²¹⁶ *Ibidem*, p. 63.

²¹⁷ Conforme a nota número 26.

²¹⁸ PAULS, *O Passado*, op. cit., p. 201.

Esquecer é preciso. E como Derrida gosta de salientar, os cortes não se dão de uma só vez, mas sim em continuidade. Assim como a memória não se apresenta de uma só vez, o esquecimento tampouco se presentifica, a não ser como o passo do lobo. Quanto a Rímimi, “perdia suas línguas como quem perde pele: às vezes mais, às vezes menos, um pouco todos os dias”²¹⁹.

O que restou dele, restou selado por uma capa de tecido morto, como se sua pele, com zonas em carne viva, cicatrizasse. Os danos irreversíveis não eram sentidos como sofrimento; eram quase perfeitamente assimiláveis. De certo modo, traziam-lhe leveza. Ia perdendo(-se), apagando(-se).

[...] os últimos trapos de língua que deixou desapareceram em silêncio, quase sem que ele percebesse, tão imperceptíveis quanto os milhões de células que o corpo deixa, toda noite, aderidas aos lençóis, carne-cadáver, com efeito, porque o fato de que ao despertar o corpo continua vivendo com toda normalidade sem elas prova que eram totalmente supérfluas. Carne da minha carne.²²⁰

Carnal como somente o esquecimento pode ser: é a violência pulsional que institui o corpo, este, invariavelmente, sustentado pela memória, que lembra de fazer das partes um todo conexo, ainda que faltante.

Na ficção, eis que se apresenta a experiência do não experienciável, a saber, o desastre²²¹. Afinal, instiga Blanchot: “The disaster is not our affair and has no regard for us; it is the heedless unlimited; it cannot be measured in terms of failure or as pure and simple loss”²²². O desastre, portanto, não é pura e simples perda, mas sim, o descuido ilimitado, o movimento de desaparecimento falando.

Mais que perder, Rímimi parecia viver uma paixão, precisamente, a paixão do arquivo. A paixão foge ao controle, consome, arrasa. Nas palavras de Derrida,

²¹⁹ *Ibidem*, p. 243.

²²⁰ *Ibidem*, p. 247.

²²¹ BLANCHOT, Maurice. *The writing of the disaster*. *Op. cit.*, p. 2.

²²² “O desastre não é nosso caso amoroso nem tem consideração em relação a nós; ele é o descuido ilimitado; não pode ser medido em termos de falha ou de simples perda”. Minha tradução. (BLANCHOT, Maurice. *The writing of the disaster*. *Op. cit.*, p. 7)

A perturbação do arquivo deriva de um mal de arquivo. Estamos com mal de arquivo (*en mal d'archive*). Escutando o idioma francês e nele, o atributo “*en mal de*”, estar com mal de arquivo pode significar outra coisa que não sofrer de um mal, de uma perturbação ou disso que o nome “mal” poderia nomear. É arder de paixão. É não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde. [...] Nenhum desejo, nenhuma paixão, nenhuma pulsão, nenhuma compulsão, nenhuma compulsão de repetição, nenhum “mal-de”, nenhuma febre, surgirá para aquele que, de um modo ou de outro, não está já com o mal de arquivo.²²³

Não há perturbação ou febre sem haver mal de arquivo. A perturbação da memória e o passado fantasmagórico deixaram Rímíni ao sabor do apagamento. Blanchot, no livro *The writing of the disaster*, escreve: “It is not you who will speak; let the disaster speak in you, even if it be by your forgetfulness or silence”²²⁴ – deixe o desastre falar em você, mesmo que seja pelo seu esquecimento ou silêncio. Rímíni deixou.

Em *O passado*, a memória (e sua lógica diferida) é a heroína:

Apagada Sofía – como a nota que o pedal deixa suspensa no ar depois que o dedo já soltou a tecla –, permanecia sua ação, seu efeito, a estranha ressonância que prolongava a vida de suas palavras quando, emancipadas da situação na qual foram ditas, tornam-se nefastas como oráculos.²²⁵

Como uma nota que o pedal deixa suspensa no ar, rastros mnésicos obravam, com sua iterabilidade característica, mais em efeitos do que em presença. Rímíni se lança em uma aventura que não é outra coisa senão *fictionem*²²⁶: a ficção de um passado. Não do passado que passou, mas deste que está sendo, fantasmagórico, como o passo do

²²³ DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. *Op. cit.*, p. 118.

²²⁴ “Não é você quem vai falar; deixe o desastre falar em você, mesmo se for pelo seu esquecimento ou silêncio”. Minha tradução. (BLANCHOT, Maurice. *The writing of the disaster*. *Op. cit.*, p. 4.)

²²⁵ PAULS, *O Passado*, *op. cit.*, p. 198.

²²⁶ *Fictionem*: do latim, ato de modelar, criação.

lobo, sorratamente vindo a ser e já deixando de ser, na medida em que lemos o romance.

Em dado momento da trama, o tradutor Rímíni (em momento *workaholic*, traduzindo quase ininterruptamente), ao desfazer-se de um retrato de Sofia, teve um ímpeto e resolveu resgatá-lo do lixo, repetindo, de algum modo, a cena de Sofia quando esta se lançou ao resgate do Riltse lançado às chamas.

Rímíni pensou: *Nem Sofia nem a existência de meu passado com Sofia dependem desta foto.* Pensou: *A existência de minha relação com Vera depende desta foto.* Pensou: *Há algo mais profundo, que não é meu passado com Sofia nem minha relação com Vera, que depende desta foto.* Não conseguia definir exatamente o quê. Mas o certo é que limpou o retrato com cuidado, como se reparasse a ofensa infligida, e cinco minutos depois, sentado à escrivaninha, com tudo pronto para retomar o trabalho, seu nariz voltava a viajar sobre o vidro para inalar uma longa carreira de pó.²²⁷

As distâncias geográficas não estavam em desacordo com as distâncias internas da memória. O longe/perto dos tempos da memória, a essa altura do romance, também se esgarçam. A droga passa a tecer uma espécie de função pendular nessa trama que entretém (trama entre-tempos) vivida por Rímíni.

Cheirava a primeira carreira, sempre a mais longa de todas, e uma espécie de êmbolo brutal, ativado pela droga, limpava sua cabeça de tudo o que a povoara desde a última cheirada, ao anoitecer do dia anterior. Essa espécie de abolição seletiva do passado foi um dos primeiros efeitos que o impressionaram. Ao contrário da maconha, que, pela natureza digestiva de sua influência, sempre induz à distração, a pensar em *outra* coisa, a cocaína era auto-referencial: eliminava literalmente tudo o que não era ela. Mais do que o papelote, com seu luxo de prata e suas dobras, e

²²⁷ PAULS, *O Passado*, op. cit., p. 81.

do que o pó, a droga, no caso da cocaína, era a própria *cheirada*.²²⁸

Esse flerte com a morte – no sentido de que Rímimi parecia ficar reduzido a pó na medida em que fazia uso da cocaína – faz indagar, em eco com o psicanalista Gerard Pommier: “haverá ainda corpo quando ele não é desejado?”²²⁹

Com a droga, tudo se tornara liso, homogêneo, uniforme: era só questão de abandonar-se a essa espécie de furor que ia consumindo frases, páginas, horas. E, no entanto, o corpo voltava – ou do corpo, melhor dizendo, voltava o pior: a evidência de que havia desaparecido. Tudo ia bem enquanto Rímimi queimava palavras, enquanto avançava sobre a tradução com fluidez [...] Rímimi se lembrava, de repente, de que havia algo chamado corpo, um território próprio, com efeito, mas meio abandonado, do qual o frenesi da tradução passava horas distraíndo-o.²³⁰

Quanto aos recorrentes movimentos masturbatórios de Rímimi, temos notícias de que, no tocar-se, ele “sentia tudo, mas sentia *longe*, superficialmente, como se sente uma língua estrangeira completamente desconhecida”²³¹.

Para Rímimi, nesta série de obsessões cultivadas, “A droga, a verdadeira droga, era traduzir: a verdadeira sujeição, a ânsia, a promessa”²³². O doce submetimento liberta da escolha e Rímimi realiza esse submetimento por meio do aparelho de dominação contínua chamado tradução²³³. Rímimi, cativo do veneno mnemônico, servia gozosamente a uma súplica. Nisso consistia seu desejo?

Traduzir palavras era imperativo:

[...] arrancá-las de uma língua e levá-las para outra, Rímimi já descobrira a que ponto traduzir

²²⁸ *Ibidem*, p. 82.

²²⁹ POMMIER, Gerard. *Do bom uso erótico da cólera e algumas de suas conseqüências*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996, p. 72.

²³⁰ PAULS, *O Passado*, *op. cit.*, p. 85.

²³¹ *Ibidem*, p. 86.

²³² *Ibidem*, p. 87.

²³³ *Ibidem*, p. 88.

não era uma tarefa livre, escolhida sem coerção, em estado de discernimento, mas sim uma compulsão, a reposta fatal a uma ordem, um mandado, uma súplica alojada no coração de um livro escrito em outra língua.²³⁴

O procedimento de tradução consistia em emancipar o livro, artigo, relato ou poema que “estava *em dívida*”. O escrito a ser traduzido “devia algo imenso, impossível de calcular, e portanto, naturalmente, de pagar, e ele, Rímimi, o tradutor, era quem devia se encarregar da dívida *traduzindo*”²³⁵. O procedimento, inclusive, sabia estar deixando adiado o tempo da revisão, ou seja, havia ainda reservado, para revisão ulterior, um adiamento do olhar para os detalhes.

Mas o que realmente parecia importar era o “principal fator de vício: a contagem regressiva”²³⁶. Para o tradutor “crônico” – por assim dizer –, a quantidade era sempre um “problema retrospectivo”²³⁷, problema que demandava de Rímimi um fazer urgente, e Rímimi se oferecia.

Rímimi, com um quê de vassalo, lembra que perder gradualmente a memória não era, para ele, um sofrimento:

Contra o que ele mesmo poderia esperar, a síndrome, como gostava de chamá-la, não lhe causava nenhum mal-estar; ao contrário: as perdas, além de estarem circunscritas à área da competência lingüística, eram indolores, até mesmo prazerosas, do mesmo modo que, para Rímimi, no verão, por exemplo, era prazeroso exceder-se sob o sol para depois passar horas arrancando camadas de pele morta.²³⁸

Completamente submisso à síndrome, Rímimi passa a sofrer de uma espécie muito particular de “precoce Alzheimer lingüístico”²³⁹ que, aos poucos, vai corrompendo todo o seu arquivo de palavras. O processo era de esvaziamento:

²³⁴ *Ibidem*, p. 88.

²³⁵ PAULS, *O Passado*, *op. cit.*, p. 88.

²³⁶ *Ibidem*, p. 89.

²³⁷ *Ibidem*, p. 91.

²³⁸ *Ibidem*, p. 203.

²³⁹ *Ibidem*, p. 244.

[...] pela mão de um só desses signos banais um bloco inteiro de passado, surgindo da noite sem aviso, fazia sua alma ranger com uma violência brutal, como se fosse partir-se em duas. Então, em meio a essa aflição física, fruto do choque de duas magnitudes de tempo, e não de duas experiências sentimentais, Rímimi pensava que, se houvesse algum recurso cirúrgico que lhe garantisse o esvaziamento de todos e de cada um daqueles signos, sua restituição a um estado de opacidade original, ele teria se submetido ao procedimento sem um pio, com os olhos fechados, ou sonhava entristecido com um mundo que promovesse o uso pessoal e voluntário da amnésia, uma vida em que qualquer um fosse capaz, mediante alguns passes simples, de extirpar dos signos todos os sentidos que o passar do tempo tivesse feito caducar, assim como qualquer um elimina de um ano para o outro, do índice telefônico de sua agenda, os nomes e os números de que não vai mais precisar.²⁴⁰

Não há imunidade contra o esquecimento. Em uma palestra do linguista Marcel Poussièr²⁴¹, Rímimi tem um "branco" em plena tradução simultânea²⁴² – exatamente quando Sofía adentra o recinto, o que faz pensar em um esquecimento endereçado²⁴³. A partir daí as palavras vão sumindo de forma galopante, até que a língua francesa, bem como as demais línguas que ele dominava enquanto tradutor, tornam-se totalmente estranhas pra ele.

O relacionamento com Vera foi substituído por um casamento com a colega tradutora, Carmen – que curiosamente havia se formado com Rímimi, mas, claro, ele não se recordava. O que chamou a atenção em Carmen foi o seu ombro, desenhado por uma certa marca não bronzeada, como se a cor de sua pele se esvaísse em um sumidouro naquele ponto.

E “como costuma acontecer nas paixões, que num segundo precipitam uma erosão de anos, Rímimi sofreu um duplo

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 106.

²⁴¹ Cabe notar que *poussièr* em francês quer dizer “poeira”, “pó”.

²⁴² *Ibidem*, p. 188.

²⁴³ O *endereçamento* é tido em alta conta durante esta pesquisa, pois, tendo por base as teorias psicanalíticas e a proposta derridiana, o endereçamento coloca em cena a relação entre o *eu* e o *outro*, relação que não é sem efeitos. Veremos mais adiante.

estremecimento: tudo lhe pareceu vertiginoso e lento ao mesmo tempo²⁴⁴. O tempo parecia bifurcado, fendido, e Rímíni ressoava a quebra. E, assim, o tradutor casou-se com a tradutora, porém, seu compromisso maior ainda era com o esquecimento.

No romance, em momento de metaficção, Derrida²⁴⁵ aparece como personagem. Rímíni é chamado a ser tradutor na ocasião de sua primeira conferência em Buenos Aires. Na presença de Derrida, Rímíni se depara com a palavra “valise” e não a reconhece. Pensou tratar-se de mais um neologismo derridiano. Não conseguindo transpor aquele som, o tradutor emudeceu.

Rímíni se tornou um “caso clínico” comentadíssimo entre os colegas de profissão e entre os universitários. Enquanto Carmen traduzia em eventos, Rímíni passou a ficar apenas em casa. Os acidentes de memória se manifestaram de modo estrondoso quando, em uma viagem a São Paulo a trabalho, Vera levou o marido a tiracolo como mero acompanhante.

Sozinho, Rímíni tirou “do fundo tenebroso de sua memória”²⁴⁶ algum lampejo que o fez lembrar-se de Sofía. Bebeu e, sob efeitos etílicos, começou a escrever. Durante horas Rímíni seguiu a série: beber, escrever, jogar fora. Ciclicamente.

Escreveu: uma espécie de balanço de sua relação com Sofía, tardio, confuso e – nas passagens mais inspiradas – falaz, já que seu propósito não era iluminar o passado, e sim conjurar, dando-lhe, finalmente, o que ela supostamente lhe exigia, possíveis reparações fantasmagóricas como a que acabava de sofrer [...].²⁴⁷

Rímíni queria afugentar Sofía. Ao mesmo tempo, queria desaparecer para sempre. Ele almejava “que aquele punhado de linhas fosse a última coisa que restasse dele”²⁴⁸.

Voltando do trabalho, Vera encontra Rímíni na cama e eles fazem amor. Rímíni estava mais ausente que presente, por assim dizer, mas lembrou de ter ouvido Vera dizer, voltando do banheiro, que por alguma intuição tinha a impressão de que ela tinha acabado de ficar grávida. E,

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 176.

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 202.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 214.

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 217.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 218.

de fato, foi isso que aconteceu: Lucio nasceu alguns meses depois. Nasceu em descompasso com o tempo, prematuro.

Durante a gravidez de Vera a “síndrome” – como era chamada – havia ficado em segundo plano. No entanto, o verme invisível responsável pelo carcomido da memória não estava adormecido. Desde o ponto de vista de quem se percebe perdendo(-se), Rímíni estava vivenciando uma experiência muito particular: “pareceu-lhe que a única coisa que se alterara no mundo era o tempo”²⁴⁹, ou seja, “O que lhe faltava, agora, não eram forças: era *tempo*. E se estava se sentindo cansado não era por ter se excedido: perdera algo – um segundo, uma hora, um ano – que não voltaria a recuperar”²⁵⁰. O tempo foi colocado fora dos eixos.

E eis que Sofía se presentifica até mesmo no hospital em que Rímíni está se tornando pai. Na mesma ocasião, Frida, a quem Sofía segue por conta do método Breitenbach, teve que ser hospitalizada (um infarto a matou naquela mesma noite). Desestabilizado, Rímíni parece não acreditar. Mesmo que Sofía relate que está namorando um alemão e que está feliz, algo range na memória de Rímíni – talvez as ruínas de sua história.

Não há imunidade contra o tempo. Haverá imunidade contra a insistência de uma mulher? Pauls comentou em entrevista²⁵¹ que chegou a pensar em intitular o romance de “A mulher vampiro”, pois havia algo em Sofía pronto para sugar e se refazer por meio do sumo energético do outro. E não deixa de ser assim: a vontade de fazer-se lembrar é, de certo modo, vampiresca, pois rasga, suga e destrói em alguma medida.

Sofía insiste para que se encontrem para a partilha das fotos; ele insiste na deserção. Ela insiste por escrito, deixa recados na secretária eletrônica, aparece sem avisar. Ele reluta – não quer fazer o luto, quer apenas esquecer. No entanto, acaba perdendo-se, sucumbindo à força do mal de arquivo²⁵². A pulsão de morte, essa força demoníaca que habita toda a vida, promovendo a destruição silenciosa, é também responsável pela manutenção da própria vida.

Pauls nos convida a vampirizar, também, como comparsas de uma espécie de trama da exaustão, pois é porque erguemos um brinde ao submetimento que avançamos na leitura de *O Passado*. O romance, que

²⁴⁹ PAULS, *O Passado*, *op. cit.* p. 189.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 193.

²⁵¹ PAULS, Alan. *Entrevista para La nacion TV em 22/06/09: Alan Pauls y su mirada de la vida*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=vlZsfquSkJQ>>. Acesso em maio de 2010.

²⁵² DERRIDA, *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*, *op. cit.*.

nos conduz pela narrativa em terceira pessoa, por meio de frases longas e parágrafos de fôlego, nos provoca, também, estranhamento quanto ao “precoce Alzheimer lingüístico”²⁵³ do personagem, pois queremos colocar ali cores de dor e de padecimento, quando o que encontramos é uma espécie de libertação às avessas.

O texto nos toca e nós, leitores, aceitamos seus apelos. De acordo com Noé Jitrik, “o que um texto pede a um olhar fica aí, em seu fervor ou em suas cinzas”²⁵⁴. O texto e seu fogaréu endereçam um pedido ruminante, rumorejante, e o leitor se vê compelido a responder.

Se o verbo ler, na sua etimologia, permite entretecer outros sentidos, como por exemplo, a expressão latina “*ossa legere*”, que é “recolher os ossos de um morto após a incineração”²⁵⁵, podemos assediar a noção de incineração e afirmar: uma noção tão incerta quanto “o passado” só pode se tornar uma convocação, uma solicitação, um resto de confabulação que nos convida a olhar e recolher.

Roberto Ferro, em seu livro *Da literatura e dos restos*, frisa que a iterabilidade e a confabulação participam tanto da memória quanto da leitura. Ele escreve: “Não há anúncio de um porvir da escrita mais do que marcas de iterabilidade, ao menos sob uma forma de confabulação consigo mesma; não há nenhum porvir da leitura sem um diferimento da memória”²⁵⁶.

A memória é rapsódica, perturba a hierarquia do presente superando o passado. Ao estilo pompeano²⁵⁷, somente a literatura pode fazer acontecer essa mescla de tempos em que se sobressai a leitura como ato, a leitura como ato que instaura, inclusive, o passado – ou a ficção de um passado.

Por estar nos domínios da ficção, por flertar com a fábula, a origem não cessa de acontecer, mas sim, somente se configura no *après-coup*²⁵⁸. Lembrar “fabulosamente”, escreveu Derrida²⁵⁹. E existe outra maneira de lembrar? Existe outra maneira de esquecer?

²⁵³ PAULS, *O Passado, op. cit.*, p. 244.

²⁵⁴ JITRIK, Noé. Prefácio à edição castelhana. In: FERRO, Roberto. *Da literatura e dos restos*. Trad. Jorge Wolff. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010, p. 16.

²⁵⁵ FONTES, Joaquim Brasil. *O livro dos simulacros*. Florianópolis: Ed. Clavicórdio, 2000, p. 77.

²⁵⁶ FERRO, Roberto. *Da literatura e dos restos*. Trad. Jorge Wolff. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010, p. 162.

²⁵⁷ Aqui uma referência às ruínas de Pompéia, tema abordado por Freud no estudo intitulado *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen* (FREUD, Sigmund. *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen* (1907). In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Trad. Jayme Salomão. v XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996) com base no romance de W. Jensen, *Gradiva, uma fantasia pompeiana*.

²⁵⁸ Conforme nota número 54.

Aqui, Rímíni se coloca como uma b ascula: fabulosamente, o personagem que esquece dialoga com a teoria derridiana a respeito da mem oria como um aparelho de escritura e apagamento. Fabulosamente, um personagem sofre do mal de arquivo. Colocamos o acento (como se re-marc assemos) na espectralidade do arquivo, que não se configura como uma reunião de arquivos de caráter documental.

Em *O Passado*, o mal de arquivo não se p oe em cena discretamente, como sugere Derrida sobre a silenciosa e sorrateira pulsão de morte, mas sim, com R imini a pulsão de morte d a a ver sua a o escandalosamente. A literatura permite que seja forjada a seguinte perspectiva: em R imini, não   secreta a a o arquivol tica do mal; pelo contrário, agiganta-se e torna-se investida de importância no romance justamente esta que costuma ser a força mais silenciosa. No plano da escritura, se torna possível essa conjuntura, que sublinha a chama taciturna do *mal d'archive* e alavanca a espectralidade fugaz do mal.

Avançando neste jogo, temos que a memória, tal qual um aparelho de escritura, pode ser lida. E se a escritura acontece na leitura, indagamos: como se l e a memória? Ela pode ser lida como literatura? Sendo a memória uma escritura, sim, a memória pode ser lida como literatura. Mas o que   literatura?

Bem, eis uma pergunta mal-feita. Podemos nos perder ao tentar alcançar uma defini o, porém, tentemos traçar e pontilhar um caminho de aproxima o de literatura com fic o, fábula. A no o de fic o suplementa a literatura, deslocando-a para além do literário.

Vale indagar a respeito da memória como território da literatura, e não o contrário. Se tomarmos a fic o como conceito complementar ao conceito de literatura, deslocamos esta para além do literário, fazendo ressonância ao que Barthes, em *Aula*²⁶⁰, propunha quando apontava para a literatura em sua condi o extra-disciplinar; literatura como *semiosis*, e não como *mathesis*.

Assim, temos a literatura para além de sua condi o disciplinar. Para Barthes, “todas as ciências estão presentes no monumento literário”²⁶¹. A Literatura propicia a mobiliza o de saberes que não aspiram a uma totaliza o, o que interessava a Derrida e nos interessa também.

Ao repensar as fronteiras do literário para além das fronteiras da literatura, temos que a memória pode ser território literário – não

²⁵⁹ DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além*, op. cit., p. 412.

²⁶⁰ BARTHES, Roland. *Aula*, op. cit.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 18.

propondo, aqui, a linha de abordagem das autobiografias e escritas de si, mas algo distinto: a leitura sendo alçada ao posto de poderosa escritura no âmbito subjetivo, em relação ao que chamamos de lembrança.

A memória pode ser lida literariamente? Podemos assumir a memória como escritura (isso configuraria uma catacrese?) e lê-la como texto romanesco. Compondo com Blanchot e *A parte do fogo*, temos que a literatura “talvez seja dessas coisas que merecem ser encontradas, mas não procuradas”²⁶² e encadeamos nessa trilha também a memória. E, também por este motivo, *a memória como se fosse literatura*.

Aproximamos, portanto, literatura e memória a fim de indagar a respeito da legibilidade de ambas, desde que tomadas como *fictionem*. Esta poderia ser a ética da escritura: tomá-la como ficção para poder surrupiá-la melhor. Tomando-a como ficção, podemos transformá-la com as tintas da leitura, e esse jogo é uma conversa infinita.

Amigo da psicanálise²⁶³, Derrida trabalhou as minúcias do texto freudiano, especialmente em *Mal de arquivo: impressões freudianas* (2001), em *A escritura e a diferença* (2005) e em *O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além* (2007). Estes livros, destacados aqui, permitem notar que a “ilegibilidade” é uma constante tanto para a psicanálise quanto para a filosofia derridiana. Se o texto fosse legível, ele o seria em mão única; o inacessível e o ilegível tornam o texto riqueza e possibilidade, espaço perigoso desse suplemento, a escritura, onde o que se torna possível são aproximações.

Derrida insiste na palavra escritura – *écriture*²⁶⁴ – em vários momentos de sua obra, marcando, pela via da repetição, um estilo. Sabemos que a palavra escritura remete a uma longa tradição. No que concerne à filosofia, as produções de Derrida colocam em questão a tradição metafísica – enfaticamente nos livros *Gramatologia* (2008) e *A escritura e a diferença* (2005) –, caminho pelo qual a escritura se

²⁶² BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1997, p. 292.

²⁶³ DERRIDA; ROUDINESCO, *De que amanhã?, op. cit.*, 2004, p. 200.

²⁶⁴ Cabe notar que a estudiosa e tradutora de Derrida Cláudia de Moraes Rego (traduziu, por exemplo, *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana* - editora Relume Dumará) prefere usar a palavra “escrita” para traduzir *écriture*, pois se posiciona da seguinte maneira: “Assinalo aqui que optei por *escrita* em detrimento de *escritura*. A meu ver, o termo *escritura* não se justifica em português para designar a ‘representação de palavras ou idéias por meio de sinais’ (HOUAISS, 2001). O termo *escritura* refere-se a ‘documento autêntico de contrato, feito por oficial público’, embora admita ‘modo ou arte de se expressar num texto literário’ (idem, 2001), além de referir-se à Bíblia. Considero um galicismo usarmos *escritura* para falar de escrita, pois em francês, *écriture* é escrita e *l’écrit* é o escrito, um escrito, o texto.” (REGO, Cláudia de Moraes. *Traço, letra, escrita: Freud, Derrida, Lacan*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, p. 16)

sobressai e se eleva como marca desestabilizadora e produtora de outras sendas, já que a escritura perturba o circuito “ideia → fala”.

Temos, na obra de Derrida, escritura e leitura como metáforas uma da outra, indecidivelmente ligadas ao modo de uma Cinta de Moebius²⁶⁵, figura topológica aclamada por Lacan. Moebianamente, derridianamente, leitura e escritura colocam em questão a clausura, uma vez que desestabilizam o cárcere do sentido.

Ler é produzir esfoladuras no texto. Não introjetar, “não devorar, não engolir, mas pastar”²⁶⁶. Temos por objetivo, com esta pesquisa, ruminar as leituras e o romance de Pauls, ruminar e fazer rumorejar. Ruminar, ruinar, arruinar, transformar em renda.

Para Barthes, a “Relação do *Ler* e do *Escrever*: seria nupcial”²⁶⁷. Pensando nisso, ou melhor, escrevendo sobre isso (ênfase na escritura como origem não originária), Barthes destacou o que ele chamou de “álbum”, uma espécie de ausência de estrutura que recolhe circunstâncias. Para Barthes, “Uma *folha de álbum* se desloca ou se acrescenta segundo o acaso”²⁶⁸. Diferente do livro e sua cadência, o álbum seria atonal: “Ora, se o Álbum repousa sobre a *anotação* (caso do Diário), ele é, então, um *intermediário* facilmente deceptivo, entre a Fala e a Escrita: a anotação já é escrita e ainda é fala”²⁶⁹.

Retomemos as palavras de Barthes justamente no livro *A preparação do romance II: a obra como vontade*²⁷⁰, em que ele compartilha, substanciosamente, algo de sua experiência com a escrita:

O amontoado de notas, de pensamentos soltos, forma um Álbum; mas esse amontoado pode ser constituído com vistas ao Livro [...]. Na outra extremidade do tempo, o Livro feito volta a ser Álbum: o futuro do Livro é o Álbum, assim como a ruína é o futuro do monumento [...].²⁷¹

²⁶⁵ Conforme nota número 205.

²⁶⁶ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*, op. cit., p. 19.

²⁶⁷ BARTHES, Roland. *A Preparação do Romance II – A obra como vontade*, op. cit., p. 15.

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 123.

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 127.

²⁷⁰ Este livro foi tema de um minicurso ministrado por mim na SEPEX (Semana de Pesquisa e Extensão da Universidade Federal de Santa Catarina) em 2011 na UFSC, oferecido como trabalho vinculado à Bolsa Reuni. Título do minicurso: “Oficina de Escrita: a preparação do romancear”.

²⁷¹ *Ibidem*, p. 133.

A ruína é para onde caminhamos, ela é o futuro. O tema da ruína sempre interessou a Freud em seus meandros sobre traços, restos, escrita e memória. Ele nos faz lembrar que restos ruinares presentificam a efemeridade e a fragilidade, portanto, solicitam uma cuidadosa abordagem.

A escritora, psicanalista e tradutora de Derrida Claudia de Moraes Rego, em estudo intitulado *Traço, Letra, escrita: Freud, Derrida, Lacan*, salienta que o tema da extração nunca foi alheio à psicanálise²⁷². Operações de extração, escavação e picaretagem perpassaram as construções²⁷³ freudianas que nos servem de apoio para trabalharmos hoje com a obra derridiana.

A ruína, porém, não coloca a catástrofe no passado, mas sim, situa o desastre como vindo do futuro. Segundo Derrida, “O arquivo sempre foi um *penhor* e, como todo penhor, um penhor do futuro. Não se vive mais da mesma maneira aquilo que não se arquiva mais da mesma maneira”²⁷⁴. Se questionarmos o modo de ler um arquivo, o que dele se altera? Serão “mal” lidos? Avancemos com cautela nesta direção.

E em se tratando de (inter)textualidades, neste elogio do mal, saudamos a *cleptomnesis*²⁷⁵, o roubo da própria memória. Ou melhor, a memória é *cleptomnesis*, assim como a literatura também o seria. Toda palavra já é furtada, sugere Derrida no texto *A palavra soprada*²⁷⁶: “O furtivo é – em latim – o modo do ladrão”²⁷⁷, assim como o modo da memória, assediada memória.

Como uma espécie de trapaça, tracejante e traiçoeira, são marcadas aparições furtivas no movimento de desaparecimento da escritura da memória, imbricações do irrecuperável e do indizível em golpes imprevisíveis. Roubos, arroubos e trapaças com a linguagem tomam parte nesse trajeto desconstrutor a respeito da leitura da memória.

O leitor – leitor apócrifo, como quer Roberto Ferro²⁷⁸, destacando o duvidoso e o incerto – rouba de sua memória, sem jamais roubar a

²⁷² REGO, Claudia de Moraes. *Traço, letra, escrita: Freud, Derrida, Lacan*, op. cit., p. 16.

²⁷³ FREUD, Sigmund. Construções em análise (1934) In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Trad. Jayme Salomão. v XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

²⁷⁴ DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, op. cit., p. 31.

²⁷⁵ JITRIK, Noé. *Três imersões fugazes (Ensaio, cleptomnesis, desprendimento)*. Palestra no evento Bibliotecas Insaciáveis. UFSC/CCE, 2010.

²⁷⁶ DERRIDA, Jacques. A palavra soprada. In: *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Maques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2005.

²⁷⁷ DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*, op. cit., p. 119.

²⁷⁸ FERRO, Roberto. *El lector apócrifo*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1998.

escritura, visto que quando o leitor toca a escritura, a transforma. Ou, ainda, ampliando, o leitor rouba de sua “própria” memória e de seu “próprio” esquecimento, colocando aspas fazendo retornar Derrida e o balizar desta palavra – quando se referiu à memória e seus “próprios” traços²⁷⁹. Mais furtivos que próprios, pois a noção de propriedade vem enodada com a noção de presença.

Uma escritura a partir do esquecimento: a literatura seria a única a realizar essa tarefa, pois a literatura não é apenas texto, mas seus efeitos, inclusive a memória. O mal, portanto, participa dessa escritura e dessa ética de leitura. Somos contrabandistas da memória.

Em uma repostagem de Ferro, temos que:

O leitor, para exercer sua função de contrabandista deve saquear sua própria memória; às vezes a partir de uma atitude deliberada, outras sem sabê-lo. Talvez com três quartos de pudor e um de ironia, atenuei esta circunstância figurando o leitor crítico como um apócrifo de si mesmo; alguém que sabe que o que se sedimentou em sua memória é apenas uma parte do lido e se propõe, então, a continuar viajando entre linhas, de borda a borda, apostando em cada leitura na possibilidade de levar além dos limites uma porção até então inacessível deste resto perpétuo e mutável de escrita que é a cifra incandescente do literário.²⁸⁰

O que se sedimentou na memória é apenas uma parte do lido, *fictionem*²⁸¹.

Ao passo de lobo, procedendo furtiva e discretamente, a memória como escritura se erige de modo invisível – silenciosa como a pulsão de morte. À *pas de loup* nomeia aquilo que espreita *en absentia*, projetado como fábula²⁸². A fábulação é o próprio trabalho da linguagem: trabalho de aproximação.

A memória não existe como conteúdo, mas sim, como algo transmitido na linguagem. A memória como artefacto, como superfície rugosa de texto, se distancia da memória como conteúdo guardado. Superfície rugosa do texto, sendo que “não há leitura que possa

²⁷⁹ DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo, op. cit.*, p. 21.

²⁸⁰ FERRO, Roberto. *Da literatura e dos restos, op. cit.*, p. 27.

²⁸¹ Conforme a nota número 225.

²⁸² DERRIDA, Jacques. *The beast and the sovereign - Vol 1, op.cit.*, p. 5.

consumir o texto literário”²⁸³. Para Ferro, “A leitura introduz uma descontinuidade na ausência excessiva do tempo da escrita, e essa irrupção reinstala a letra no passado”²⁸⁴. O passado, assim, passa a ser o lugar da letra, de onde tiramos as marcas que nos localizam em relação ao outro.

Lembrando que uma carta se escreve na entrega²⁸⁵, é esta a leitura que ficou do que Derrida ofereceu a ler sobre o desconstruir. Desconstruir, portanto, é ler o homem como obra aberta. Ou seria carta aberta?

Para Derrida a escrita só pode ter uma estrutura *cartãopostalada*²⁸⁶:

há apenas cartões-postais, pedaços anônimos e sem domicílio fixo, sem destinatário titular, cartas abertas, mas como criptas. Toda nossa biblioteca, nossa enciclopédia, nossas palavras, nossas imagens, nossas figuras, nossos segredos, um imenso castelo de cartões-postais²⁸⁷.

Escritas como criptas, *scriptas*, no liame com a decrepitude da memória, que oblitera sem dó e deixa, a muito custo, cartões-postais sem domicílio fixo – talvez, até, sem destino.

E, remarcando o que poderia ter sido um possível título deste capítulo (tudo aqui soa como um elogio do mal), é preciso lembrar que “elogio”²⁸⁸ pode remeter a enaltecimento, consagração, amor. Por que não elogiar o mal? A fim de desvencilhar o mal de sua clausura, deixemos que ele seja elogiado. Esse motivo orientou, aqui, a escolha pelo romance *O Passado*: pela saliência das forças do mal que ali são oferecidas ao leitor. Deixemos que o mal seja a atração principal. Por que não deixar?

A via indicada por Derrida:

²⁸³ FERRO, Roberto. *Da literatura e dos restos*, op. cit., p. 27.

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 25.

²⁸⁵ DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além*, op. cit.

²⁸⁶ No original, Derrida escreve *cartepostalée* (DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal*. Op. Cit., p. 103).

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 63.

²⁸⁸ Sublinhamos a palavra “elogio” na esteira de Derrida, com “Elogio da Psicanálise” (no livro *De que Amanhã...*), também retomando Alan Pauls, que em visita a UFSC em julho de 2010, falou sobre o elogio na conferência “Elogio do sotaque” (*Elogio do sotaque*. Conferência proferida na Universidade Federal de Santa Catarina. Julho de 2010.)

Saber “deixar”, e o que significa “deixar” é uma das coisas mais belas, mais arriscadas, mais necessárias que conheço. Muito próxima do abandono, do dom e do perdão. A experiência de uma “desconstrução” nunca acontece sem isso, sem amor, se preferir essa palavra.²⁸⁹

Assim como Derrida, “nunca falo do que não admiro”²⁹⁰. Isto justifica a escolha dos recortes aqui apresentados ao leitor. Lembrando que são escritos volantes, *lettre volée*, que se erigem no momento desta escritura/leitura e que nem por isso deixam de se desintegrar pela força corrosiva do mal. “Não deixar a salvo: salvar, talvez, ainda, por algum tempo, sem ilusão quanto a uma salvação final”²⁹¹, escreve Derrida sobre a economia de morte. E o leitor, exercendo o mal, o que disto deixará a salvo?

²⁸⁹ DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elisabeth. *De que amanhã: diálogo*, op. cit, p. 13.

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 14.

²⁹¹ *Ibidem*, p. 13.



Como se eclipsada...²⁹²

²⁹² KAPOOR, Anish. *Memory*. 2008.

3. COMO SE ME ENVIASSE

*Não há amante que não seja, na verdade,
o herdeiro tardio de um instante de amor que
nunca verá, capturado que ficou, e para sempre,
no breu de sua aparição.*

Alan Pauls

A mulher professando e o homem empenhado em esquecer. O que Sofia, em suas expedições, quer remarcar? Sofia demanda leitura. Sofia quer fazer lembrar. Pedindo a partilha das fotografias, ela pede para lembrar. As fotografias²⁹³ são esses objetos inúteis, mas que somente cumprem uma função: fazer o resgate de nomes, rostos e histórias. Sofia olhou uma a uma, pois havia contado quantas estavam ali reunidas naquela soma. Um *soma* (corpo) jazia naquela caixa de lembranças coloridas.

Rímimi estava empenhado em esquecer. Ele claudicava no que se refere ao encarar daquelas fotos. Virava o rosto, teimoso; bradava a favor, mas se posicionava contra, postergando infinitamente. E como a síndrome amnésica veio para esculpir, Rímimi deixou seguir o curso dos acontecimentos, pois “o corpo, ao lembrar, não é como a memória: sua vontade de esquecer era cem vezes mais obstinada”²⁹⁴. O corpo encena ou encerra os limites da memória?

Estamos aqui muito mais próximos do corpo pulsional, tal como a psicanálise propõe, do que do organismo. A pulsão é a força que habita e erotiza o corpo. Para Freud, um conceito essencial.

O termo usado no alemão foi *Trieb*, palavra que confere um caráter mundano à pulsão, pois podemos constatar, observando o trabalho de tradução, que:

O vocábulo alemão [*Trieb*], sendo bastante corrente, tem uma notória polissemia. Em geral pode ser traduzido por ‘impulso, ímpeto, inclinação, propensão, propulsão, pressão, movimento, vontade (em botânica) por ‘broto, rebento’. O verbo do qual deriva, *trieben*, é usado em muitas situações coloquiais. Entre os seus

²⁹³ AGAMBEN, Giorgio. O juízo final. In: *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 29.

²⁹⁴ PAULS, *O Passado*, op. cit., p. 168.

sentidos estão: ‘impelir, mover, empurrar, enxotar, conduzir, estimular, animar, ocupar-se de ou dedicar-se a algo, fazer, ter relação sexual, brotar, germinar’. Pode ser substantivado, como todo verbo alemão, e tomar um sentido diferente do substantivo cognato: das *Treiben*, ‘a agitação; a maquinação’. Pode fazer parte de compostos, como é usual em alemão: *Treibgas*, ‘gás combustível’; *Treibhaus*, ‘estufa’. Portanto, sua latitude semântica é maior que a de drive, o suposto equivalente inglês.²⁹⁵

Podemos resgatar daí uma maquinação que faz germinar, maquinação intimamente ligada ao verbo “fazer”. É de uma “agitação” que se trata: para além do organismo, a síndrome descrita no romance é mais uma agitadora que um quadro clínico ou uma doença. A pulsão visa “impelir, mover, empurrar, enxotar, conduzir, estimular, animar, ocupar-se de ou dedicar-se a”²⁹⁶. A afecção afeta e nisso consiste seu poder pulsional.

Sofia, a mulher vampiresca, se declara como alguém que trabalha com o corpo²⁹⁷. Seu envolvimento com o método Breitenbach – “da escola ou do método (é uma coisa que ainda se discute)”²⁹⁸ – a coloca em um lugar de saber. Ela frequenta o grupo terapêutico de Frida desde adolescente. Anos de envolvimento com um ofício que não fica muito claro no romance, mas que podemos supor se tratar de um grupo que se reúne para de algum modo “ler” uns aos outros.

Sofia, aquela que sabe, diz conhecer os homens, *homens como você, Rímini*²⁹⁹:

Esses homens que as mulheres detectam, seduzem, encerram em apartamentinhos de três cômodos e transformam em pais de família, esses homens que depois, com o tempo, percebem que essas mulheres com quem estiveram a vida inteira são umas perfeitas estranhas e nunca souberam nada sobre eles, nunca, nada, começando pelo

²⁹⁵ SOUZA, Paulo César de. *As palavras de Freud – o vocabulário freudiano e suas versões*. São Paulo: Ática, 1999, p. 244.

²⁹⁶ *Idem*.

²⁹⁷ Na conferência de Poussière, ela pede a palavra e se apresenta: “Eu trabalho com o corpo” (PAULS, *O Passado*, *op. cit.*, p. 190).

²⁹⁸ PAULS, *O Passado*, *op. cit.*, p. 190.

²⁹⁹ PAULS, *O Passado*, *op. cit.*, p. 259.

básico, quem eram eles, quem eram *de verdade*, o que os fazia felizes, o que os deixava doentes, o que os enlouquecia de alegria, do que queriam fugir, com que paraísos sonhavam, e o médico diz ‘infarto’ ou ‘aneurisma’, mas na realidade morrem de amargura...³⁰⁰

Sofia, aquela que lê, declara o que a move: “é minha missão no mundo: inventar, descobrir, embelezar as pessoas... para que os outros aproveitem. É o que faço com meus doentes”³⁰¹.

Tomando Rímini como exemplo, ela explica sua maior dificuldade: “Tratar gente com problemas é difícil. Tratar homens é sobre-humano. É como lavar uma porta velha, velhíssima. É preciso amolecer uma camada de pintura, depois outra, depois outra, depois outra, e outra [...]”³⁰². A dificuldade parece residir no encontro com as duras camadas de passado.

Esses homens, Rímini, esses homens como você, eu os *vejo*. Eu os vejo, e só de vê-los eu os abro pelo meio, como aqueles filipinos que operam sem tocar, e olho o coração deles assim, a essa distância, e *leio* tudo neles, entende? Uma por uma, todas as feridas e cicatrizes que têm, as grandes, as que são irreparáveis, e as que quase não se vêem, e também leio tudo o que esse coração é capaz de fazer, tudo o que nem ele, aliás, ele muito menos do que qualquer outro, na verdade, desconfia do que pode fazer, e então lhes digo o que estou vendo, ou não, mostro a eles (porque os coitadinhos dão no pé se a gente diz coisas), e então, zás!, se apaixonam por mim, se apaixonam perdidamente, e eu por eles, dentro deles, então pensam que entendem que se apaixonaram realmente, não por mim, mas por meu poder, por meu olho filipino, por minha capacidade de curá-los, e então, curados, esplêndidos, vão embora, muito mais bonitos do que quando os encontrei, rejuvenescidos, em perfeitas condições para serem felizes.³⁰³

³⁰⁰ *Ibidem*, p. 259.

³⁰¹ *Ibidem*, p. 256.

³⁰² *Ibidem*, p. 259.

³⁰³ *Ibidem*, p. 259.

Coreograficamente, em intervenções intervaladas, mas repetitivas, como que afinadas com a constituição estratificada de Rímíni, Sofia se anuncia como retorno. Parece haver alguma sintonia fantasmagórica nos interstícios entre aqueles que compartilham uma história. O espaço entre – entre dois – talvez seja o maior dos mistérios, não esclarecido pela teoria nem abarcado pela literatura, a não ser de modo fragmentado, pelas beiradas.

Marcando um certo ritmo, temos na narrativa de *O Passado* algumas aparições-surpresa, alguns escritos endereçados e as pausas entre eles. Sofia aparece e desaparece em movimentos oscilantes, faz funcionar os pedais do piano da vida de Rímíni. É na ausência que Sofia marca presença.

As fabulações crônicas de Sofia se marcam pela função do escrito. Esta é a via escolhida por ela para dar direção ao que extravasa sua intencionalidade, promovendo, assim, gestos que armam um destino. Ela não se contenta em ser o que restou de um passado – por isso, ela endereça.

A escrita carrega detritos e envia todo tipo de escorralhas³⁰⁴ ao outro. A escrita mira, aponta, situa e demarca lugares. A memória também carrega detritos e é dela que se lançam, sem que percebamos completamente, partículas do outro que nos habita. A temporalidade pulsante do itinerário da memória é marcada por experiências talvez constituídas no momento mesmo do ato de rememoração incitado pelo ato de endereçar palavras a um outro.

No romance *O Passado* temos notícia dessa complexa tessitura de tempos e endereços que o movimento da memória aciona; acompanhamos a construção dos caminhos e descaminhos da memória, mas também o esvanecimento destas sendas, tramas que estão ligadas a um endereçamento ao outro, por meio do qual a memória vive e revive.

Em algum momento do passado, em alguma rua de Buenos Aires, Rímíni estava abraçado com Vera, que naquela noite encontrava-se completamente embriagada. De repente, Rímíni faiscou: “Algo ranguu na memória de Rímíni – uma dessas lembranças mecânicas, laterais, que

³⁰⁴ Palavras do poeta Manoel de Barros no poema *Comparamento*: “Os rios recebem, no seu percurso, pedaços de pau / Folhas secas, penas de urubu / E demais trombolhos. / Seria como o percurso de uma palavra antes de/ Chegar ao poema. / As palavras, na viagem para o poema, recebem / Nossas torpezas, nossas demências, nossas vaidades. / E demais escorralhas. / As palavras se sujam de nós na viagem. / Mas desembarcam no poema escorreteiras: como que / Filtradas. / E livres das tripas do nosso espírito.” (BARROS, Manoel de. *Ensaio Fotográficos*. 5ª. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, p. 21.)

de repente se espreguiçam, removem os escombros e emitem uma chispa³⁰⁵. O mantra de Sofía lhe retornara vivo, chispando na memória. Sofía tinha um mantra que, já no primeiro encontro com Rímíni, na época do colegial, viera à tona para espantar o nervosismo do rapaz: “relaxo a língua por debaixo da língua³⁰⁶. Repita!

A repetição sulca. O “amor não abraça, pensava Rímíni: fere. Não inunda, crava-se³⁰⁷. E o amor, assim como a memória, não se inscreve com apenas um movimento. A série faz-se necessária. Repita!

Nas trilhas do submetimento e do amor, podemos tecer um percurso que chega a tocar as franjas do conceito de trauma. Para a psicanálise o trauma é tido como sendo aquilo que fere sem precedentes, deixando marcas profundas. Podemos dizer que o registro psíquico da experiência depende da significação que é dada a ela, o que acontece sempre em um segundo momento, *après-coup*³⁰⁸, posterior ao fato.

O psicanalista Gerárd Pommier, no livro *Do bom uso erótico da cólera e algumas de suas conseqüências*, pergunta: “Qual é o traumatismo que interessa ao psicanalista, senão o do amor?”³⁰⁹ Trauma e amor não parecem tão distantes: ambos marcam, sulcam, promovem a nódoa, remotíssima nódoa que há de ressoar, peregrina que é, em outros tempos.

O mantra entoado sem anúncio, vindo de um arfar da memória, não foi bem recebido por Vera, que resistiu ao poder daquela breve hipnose, enquanto Rímíni, tentado pela imagem da “Grande Credora³¹⁰ (como Javier, um amigo do grupo terapêutico de Sofía se referia a ela em relação a Rímíni), se submetia cada vez mais ao poder daquelas palavras. Javier definiu: “Sofía é a Grande Credora. E você, Rímíni, me escute bem: você nem é mesmo o devedor. É o refém. É a garantia de que alguém, algum dia, vai pagar tudo que ela reclama³¹¹”.

³⁰⁵ PAULS, *O Passado, op. cit.*, p. 133.

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 133.

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 151.

³⁰⁸ O termo do latim *a posteriori* (*Nachträglichkeit*, em alemão), também traduzido ao português como *só-depois*, refere-se a um tempo posterior. Tal noção refere-se à temporalidade psíquica que, em desacordo com o andar cronológico dos tempos, aponta para uma outra dimensão temporal, própria do inconsciente.

³⁰⁹ POMMIER, Gerárd. *Do bom uso erótico da cólera e algumas de suas conseqüências*, *op. cit.*, p. 9.

³¹⁰ PAULS, *O Passado, op. cit.*, p. 126.

³¹¹ *Ibidem*, p. 126.

Ao tradutor não restava senão rumorejar em seus interiores:

Devia-lhe a vida. E como bom devedor só temia uma coisa: que reaparecesse para cobrá-la. Rímimi sabia que nunca poderia lhe pagar, mas essa insolvência, que em certo sentido poderia tê-lo tranqüiliza-lo, parecia encaminhá-lo para um estranho patíbulo. Pensava nas alternativas que Sofía devia estar embaralhando para *permitir-lhe* pagar: reunir-se para repartir o lote de fotos, por exemplo, falar pelo telefone uma vez por semana, ou se encontrar, se encontrar assim, como amigos, para comentar bobagens durante os primeiros quinze minutos e então, depois do primeiro silêncio incômodo, desandar a remexer no passado; mas não, Sofía não reapareceu.³¹²

A reticência é uma arma de sedução. A reticência é uma arma poderosa no circuito imaginativo do amante.

Quando voltaram a se encontrar, Sofía reconheceu nele uma quantidade enorme de esforço. Ela disse ao ex-amante que admirava nele o esforço que ele vinha fazendo para não telefonar para ela, para não responder aos seus recados, para cortar o cabelo diferente do modo como ela gosta... Sofia “lia” todos os movimentos de Rímimi como se fossem *para* ela: o que ele fazia, o que ele não fazia e o que lhe custava fazer *por ela*. Sofía colocou-se como endereço de tudo que vinha de seu amado. E, ainda, reconhecia o que, segundo ela, era o tremendo esforço de Rímimi em namorar uma garota mais jovem (referia-se a Vera), sem passado: “atrás não existe nada. Agora está tudo pela frente”³¹³.

Viu em Rímimi um resto, uma ruína: “nunca vi ninguém menos vivo em minha vida”³¹⁴. Sem passado, sem vida: esta aproximação forjada por Sofía traceja um desenho que aponta o homem como um ser envolto em lembranças e, portanto, investido e vivo. E assim seguiu Rímimi, um pouco menos vivo desde o instante em que descera as escadas enrolado em uma toalha rosa³¹⁵ para receber o que seria mais um escrito “salva-vidas” de Sofia.

Sofía sumiu por uns tempos até que, mantendo o compasso, voltou a marcar aparição no aniversário de Rímimi, enviando-lhe de

³¹² *Ibidem*, p. 135.

³¹³ *Ibidem*, p. 147.

³¹⁴ *Ibidem*, p. 147.

³¹⁵ *Ibidem*, p. 10.

presente (na verdade, um re-envio) um objeto que fez parte do passado dos dois, uma caneta-tinteiro Reform, com a inicial “R” gravada.

Viu a cena de novo. [...] – pensando e, colecionador compulsivo entesourando o pensamento enquanto pensava – que, acontecesse o que acontecesse, estivessem juntos mil anos, dez ou um único dia a mais, nunca na vida esqueceria esse momento. Mas esquecera, e agora que a *mesma* caneta tinteiro voltara às suas mãos, como esses objetos que, nos contos, atravessam uma longa série de provas para terminar outra vez, idênticos, mas experimentados, em poder de seu dono original, Rímni, contemplando-a com um pavor maravilhado, compreendeu a que ponto o inesquecível das coisas, ou esse complexo articulado de fatos, pessoas, coisas, lugar e tempo que chamamos momento, é muito menos uma propriedade das coisas, muito menos um efeito do modo como as coisas nos alcançam, penetram em nós e nos afetam, do que o resultado de uma vontade de preservação, um desejo que já então, no próprio instante em que é formulado, sabe-se ameaçado pelo fracasso.³¹⁶

E mais:

Dizemos que algo será inesquecível não apenas para reforçar, transformando-a já um pouco em passado, a intensidade com que o experimentamos agora, no presente, mas sobretudo para protegê-la, guardá-la com todo o zelo e o cuidado que consideramos necessário, de modo a garantir que dentro de um tempo, quando nem o mundo nem nós seremos mais os mesmos, essa porção de experiência continue estando ali, demonstrando que há ao menos uma coisa que conseguiu resistir a tudo mas nada era inesquecível. Não há imunidade contra o esquecimento.³¹⁷

³¹⁶ *Ibidem*, p. 153.

³¹⁷ PAULS, *O Passado*, *op. cit.*, p. 153-154.

Podemos destacar algo importante aqui: o modo como as coisas nos alcançam, penetram em nós e nos afetam é hierarquicamente menor que um desejo ou vontade de preservação, que se enuncia no momento exato em que se constata a sua fragilidade. Mal é enunciado, já é sinalizado o fracasso embutido em seu bojo.

Mesmo assim, os objetos “ajudantes”³¹⁸ insistem na função crepuscular que possuem: desestabilizar o esquecimento. Não é nada fácil se livrar deles. No caso da caneta-tinteiro Reform, que Rímmini destinou ao lixo em um ímpeto de jogar fora objetos de sua escrivadinha, houve um resgate. Vera viu o saco de lixo furado pela ponta da caneta, compadeceu-se dela e a recuperou, sem saber que se tratava de um objeto-amuleto, “metade lembrança, metade talismã”³¹⁹, guardião de uma história da qual ela não fazia parte.

A propósito destes objetos-ajudantes, Agamben nos lembra que “há neles um gesto inconcluído, uma graça inesperada, [...] que remete a uma cidadania perdida ou a um lugar inviolável”³²⁰. O gesto inconcluído parece ser este de não cessar o circuito de repostagem e seguir pulsando, velando o inefável.

Quando presenteado por Sofia, Rímmini tomou a Reform como algo destinado a ser inesquecível, porém, o inesquecível não se cumpre. No entanto, como ato humano frente à fragilidade da experiência, resta enunciar. Enuncia-se a respeito do inesquecível – esta fábula – na tentativa de tornar algo especial. É com amor que se enuncia sobre o inesquecível. É *com* amor e *contra* o esquecimento – no entanto, haverá algo mais crônico que o esquecimento?

Roland Barthes nos convoca a pensar sobre esses pequenos gestos que parecem querer tornar algo “especial”. Ele fala na excursão: ex-curso é sair do curso, desviar, ir e vir, fazer uma espécie de *fort-da* ou, deste modo, constituir um endereçamento. Nas palavras de Barthes no livro *Fragments de um discurso amoroso*, trata-se de gestos “semelhantes às idas e vindas de uma criança que brinca em torno da mãe, dela se afasta e depois volta, para trazer-lhe uma pedrinha, um fiozinho de lã”³²¹.

Está presente, nesta cena descrita por Barthes, uma criança que recolhe um resto qualquer e oferece-o como um dom – oferece-o *amorosamente*. E é neste gesto de endereçamento que colocaremos o

³¹⁸ AGAMBEN, Giorgio. Os ajudantes. In: *Profanações*, op. cit., p. 33.

³¹⁹ *Ibidem*, p. 33.

³²⁰ *Ibidem*, p. 32.

³²¹ BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. Martins Fontes: São Paulo, 2003, p. 44.

acento. O que Barthes mostra com esta cena é que, com um olhar infantil em relação ao mundo, a criança dá valor àquilo que um outro olhar não destacaria, e é precisamente em relação ao outro que esta pedrinha torna-se dom. É pelo endereçamento que a pedrinha pode tornar-se outra coisa, pois para além do que significa, faz ver, na cena, a destinação amorosa.

Oferecer, presentear, enviar, endereçar: os verbos da postagem se fazem ouvir no livro de Pauls. Todo envio aguarda uma resposta? Deixemos ressoar esta questão por algum tempo. Quando falamos a alguém sobre “o inesquecível”, trata-se aí, sem dúvida, de um falar amoroso e endereçado. Há uma tentativa de compartilhamento, de fixar em um passado compartilhado. Dizer que algo é/será inesquecível é fazer um penhor, é demarcar a intenção de proteger algum evento especial das forças daquilo que nos humaniza, o esquecimento.

Destinar um escrito retoma este mesmo gesto amoroso. Lacan indaga: “No que será que consiste a dádiva de uma carta? Por que é que se manda uma carta?”³²² Em outras palavras: por que é que se destina? Barthes nos lembra que não é possível dedicar um escrito a alguém. Não se pode dedicar, somente dizer que se escreveu *amorosamente*³²³.

Enviar é preciso, mesmo quando o que resta são correspondências equivocadas ou apenas a memória deste *fort-da*. O envio destinado é, antes, fragmento, já que, por mais que se diga muito, nunca se dirá tudo. É neste sentido que Derrida refere-se ao cartão-postal. A escrita só pode ter uma estrutura *cartãopostalada*³²⁴:

há apenas cartões-postais, pedaços anônimos e sem domicílio fixo, sem destinatário titular, cartas abertas, mas como criptas. Toda nossa biblioteca, nossa enciclopédia, nossas palavras, nossas imagens, nossas figuras, nossos segredos, um imenso castelo de cartões-postais³²⁵.

Para Derrida, não pode haver senão cartões-postais, escritas oriundas de uma artesanaria lançada a distância e que corresponde a um material nem público nem privado.

³²² LACAN, Jacques. *O seminário: Livro 2 – O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise* (1954-1955). Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987, p. 249.

³²³ Roland Barthes. *Fragmentos de um discurso amoroso*. *Op. Cit.*, p. 108.

³²⁴ DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal*. *Op. Cit.*, p. 103.

³²⁵ *Ibidem*, p. 63.

O cartão-postal é sempre escrito na língua estrangeira dos amantes, motivo pelo qual pode seguir seu percurso despido. O endereçamento, aí, evidencia a singeleza do envio: envio *daqui* para *ti*, como se a você eu me enviasse – como se fosse possível cumprir o esgotamento da distância para que eu me enviasse em direção àquele que eu amo.

Cartas como criptas³²⁶, *scriptas*, no liame com a decrepitude da memória, que oblitera sem dó e deixa, a muito custo, cartões-postais sem domicílio fixo – talvez, até, sem destino. Cartas abertas como criptas, escreve Derrida: cripta é o lugar da morte, lugar que se marca como futuro para qualquer um que vive.

Nesse sentido, vale lembrar que, na década de 70, Lacan e Derrida se embrenharam em uma discussão teórica acerca do destino da carta³²⁷. Eles chegaram a três assertivas. Enquanto Lacan dizia que uma carta sempre encontra seu endereço, Derrida rebatia que nem sempre isso acontece. A esta afirmação derridiana, Lacan responde que não é qualquer carta que encontra seu endereço, mas a carta roubada, a desviada, *en souffrance*, que passa pelo campo do outro antes de chegar ao destino, sendo que chegar ao destino é retornar. Mas Derrida insiste que uma carta *pode* chegar ao seu destino, é uma chance, mas não uma certeza:

Acrescento *a fortiori*: no momento em que vem o desejo de escrever sobre isso ou de enviar a si mesmo a carta para que ela retorne depois de ter instituído seu percurso postal, o que faz que uma carta possa sempre *não* chegar a seu destino e que esse poder-nunca-chegar já divida, de entrada de jogo, a estrutura. Pois (por exemplo) não haveria nem percurso postal nem movimento analítico se o lugar da carta não fosse divisível, e se uma carta sempre chegasse a seu destino³²⁸.

Há diferença entre o tempo da chegada e o tempo da resposta, pois há uma espera ou adiamento em relação ao apropriar-se do envio, e isso vale também para a questão da herança, das cartas como herança.

³²⁶ Conforme nota número 99.

³²⁷ *Lacan com Derrida*, livro de René Major, se propõe a retomar as trajetórias de Lacan e Derrida acerca do tema da letra, suas divergências e pontos em comum (MAJOR, René. *Lacan com Derrida*. Trad. Fernanda Abreu. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002).

³²⁸ DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal. Op. Cit.*, p. 360.

Apropriar-se é fazer seu o alheio, o que não ocorre sem alguma parcela de perda, sem um (d)efeito do tempo.

Uma célebre frase de Jorge Luís Borges indica que o tempo é a substância da qual somos feitos. Entretanto, o tempo é substância do outro, e talvez seja essa a natureza secreta do estranho, suspeitada por Freud em 1919:

Se é essa, na verdade, a natureza secreta do estranho, pode-se compreender por que o uso lingüístico estendeu *das Heimliche* (doméstico, familiar) para o seu oposto, *das Unheimliche*; pois esse estranho não é nada novo ou alheio [...].³²⁹

Dessa maneira, podemos pensar que o tempo, este tempo defeituoso, este tempo que resta, está intimamente ligado à transmissão e ao alheio. Tramas e urdiduras estabelecem o rendado de tempo e memória que mapeia as modalidades de gozo e repetição, as faíscas do insistente e do inapreensível que nos convocam.

A arte tem por ofício trabalhar com o *Unheimliche*. Nas palavras da psicanalista Ana Costa no livro *Corpo e escrita: relações entre memória e transmissão da experiência*, “o artista é capaz de levar às últimas conseqüências essa procura de comunicar o incomunicável”³³⁰. A arte esgarça limites e compõe com vazios, e faz isso ao modo do ladrão, sorrateiramente.

Como define Lacan, “a função do resíduo [...] destaca a irredutibilidade de uma transmissão”³³¹. Trata-se do grão que, desunido (porém, não desmunido), atravessa laborando, o que remete à ideia de *perlaborar*³³² destacada por Freud no texto *Recordar, repetir, elaborar*. Tudo indica que se transmite aquilo que não pode ser esquecido.

O resto deixado como herança, o resto endereçado, é o tempo que passou. O passado poderia ser, portanto, essa herança que precisa chegar ao seu destino, que precisa ser entregue. Herdar é deixar, e é também uma experiência amorosa.

³²⁹ FREUD, Sigmund. O estranho (1919). In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Trad. Jayme Salomão. v. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 253.

³³⁰ COSTA, Ana. *Corpo e escrita: relações entre memória e transmissão da experiência*, op. cit., p. 102.

³³¹ LACAN, Jacques. Notas sobre a criança. In: *Outros Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 369.

³³² Conforme nota 99.

Também pensando nesta questão, Derrida afirma que somos apenas resíduos daquilo que fazemos um do outro, nesses trajetos de idas e vindas em que enviamos, endereçamos, extraviamos. Assim, “o resto, se há resto, somos nós”³³³. Somos resíduos do que fazemos um do outro: essa frase lateja constantemente, em silêncio, por entre as linhas de *O Passado*.

Para Rímimi, Sofia era “essa corrente que o atava ao outro mundo do passado”³³⁴. Aquela mulher, carregando no olhar uma história – e, mais além, um testemunho –, assombrava-o.

Estavam quase às escuras, mas Rímimi olhou-a longa, fixamente, como se para chegar a ela tivesse de atravessar uma distância eterna. Sentiu algo muito estranho, algo que, quando parava para pensar, sempre lhe parecera o cúmulo da impessoalidade, no mesmo nível de um teorema, por exemplo, ou de uma lei física, ou de um desses procedimentos que só se desdobram ao longo de períodos tão vastos que excedem o entendimento humano – sentiu que vivia em vários mundos ao mesmo tempo.³³⁵

A distância eterna sentida por Rímimi em relação a Sofia é esta que estabelece as relações entre as pessoas, distância talvez suspensa (ou ilusoriamente suspensa) quando se aposta no circuito do endereçamento. A diferença absoluta entre níveis, como sugere Blanchot, impede a reciprocidade e mostra que “Outrem não está no mesmo plano que eu”³³⁶.

Para Rímimi, o passado vinha de arrasto, o passado precisava de um rescaldo para poder morrer. Mas, ao contrário: Sofia fazia algo viver, ela trazia a *scripta*, a fantasmagoria (“Você me olha como se eu fosse um fantasma”³³⁷), o espectro do que um dia viveram juntos.

A distância entre eles, agora, era imensurável. As distâncias interiores também pareciam se alargar, apontando para “um alhures sempre recuado”³³⁸, embaralhando a distância entre o semelhante e o

³³³ DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal. Op. Cit.*, p. 199.

³³⁴ PAULS, *O Passado, op. cit.*, p. 198.

³³⁵ PAULS, *O Passado, op. cit.*, p. 193, 194.

³³⁶ BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 1: a palavra plural. Op. Cit.*, p. 104..

³³⁷ PAULS, *O Passado, op. cit.*, p. 194.

³³⁸ KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 14.

estranho, e é nessa relação sem relação, nessa não-coincidência, que se estabelece a memória³³⁹.

A experiência de Rímíni era de sobreviver a uma força poderosa:

[...] à medida que se afastava fisicamente de Sofía, à medida que a deixava para trás e ficava a salvo, justo quando começava a desfrutar a força que sentia toda vez que sobrevivia a um encontro com ela, tudo o que ela dissera ou fizera durante os dez ou quinze minutos que haviam passado juntos, gestos, ofertas, reclamações, subentendidos – a radiação a que ela o expusera e as armadilhas que armara para ele, que ele fora dando um jeito de evitar, toda essa *influência*, que Rímíni pensava ter isolado em alguma região blindada de sua alma, reaparecia e voltava a persegui-lo.³⁴⁰

Angústia de influência³⁴¹, sentimento invasivo, reconhecimento de um impacto. Algo de Sofía chegava até ele de uma maneira não prevista. E mais: retornava desde um ponto impensável e se voltava *contra* ele. Toda essa sensação vaga (um tanto paranóide) desarmava suas convicções, desmantelando, assim, qualquer miragem de cômodo blindado que pensasse possuir nas arquiteturas vacilantes de sua alma.

Eu almo, tu almas, ele alma... Lacan³⁴² não hesitou em brincar com a vizinhança entre o verbo amar e a sede – por assim dizer – da nossa memória. *O Seelenaparar*³⁴³, já dizia o pai da psicanálise, se agita entre lampejos de vida e de morte. A influência de Sofía sobre Rímíni o tornava mais morto, mas também mais vivo. Ele sentia mais, sentia *como se...*

A influência de Sofía corroía a membrana que o separava do mundo, tornava-o transparente, poroso, a tal ponto que Rímíni, enquanto caminhava, já não sentia os redemoinhos de vento lá fora, ao redor de seu corpo, mas sim dentro do estômago, nos pulmões, congelando seu coração. Parou. Balançou-se no meio-fio. Sentiu o

³³⁹ LE POULICHET, Sylvie. *O tempo na psicanálise*. Op. Cit., p. 24.

³⁴⁰ PAULS, O *Passado*, op. cit., p. 197.

³⁴¹ BLOOM, Harold. *The Anxiety of Influence*. London: Oxford University Press, 1973.

³⁴² LACAN, Jacques. *O seminário: Livro 20 – Mais, ainda (1972-1973)*, op. cit., p. 113.

³⁴³ Conforme nota número 68.

desânimo inconsolável daquele que não tem segredos. Sofia, depois de eviscerá-lo, virara-o do avesso como uma luva.³⁴⁴

A síndrome era não apenas algo interno, ecoando nos interiores do afetado Rímimi; era, também – ou principalmente – um problema de divisas. A síndrome se apresentava nas membranas de sua existência, interceptando seu contato com o mundo. A porosidade alvoroçada do corpo do esquecedor deixava-o inconsolável, como se sua topologia, seus espaços e vizinhanças, tivessem sido gravemente alterados.

Havia algo de errado com Rímimi. O erro, para o psicanalista Ivan Corrêa, “designa um estranho espaço onde o movimento de esconder-se e mostrar-se das coisas perdeu sua força reitora”³⁴⁵. Mais que isso, “O erro, parece-me, não fecha, não abre: nada é limitado, e no entanto nenhum horizonte; isto não é fechado, nem a céu aberto. O espaço de neve evoca o espaço do erro, como pressentiram Tolstoi, Kafka”³⁴⁶. Rímimi era o próprio espaço do erro e da devastação branca.

Em suas investidas (em suas incisões filipinas³⁴⁷), Sofia enviava um pouco de si. Nas palavras de Derrida, “Dirijo-me a você, um pouco como se me enviasse”³⁴⁸. É isso que se quer, é isso que um envio pode: chegar até o outro e perguntar sobre o que ele tem a dizer nessa “estranha relação que consiste no fato de não existir relação”³⁴⁹. A palavra, para Blanchot, não é certa, mas, endereçada ao outro, “o chama, para que, desconhecido, se vire para mim”³⁵⁰.

Rímimi, o esquecedor, foi endereço de uma carta que mudou a sua vida, uma carta que, no entanto, não chegou até ele. A conjectura que originou esta carta marca uma búscula no romance, o ponto desde onde Rímimi perde tudo e, então, passa a poder lembrar.

Rímimi saiu para tomar um café com Sofia, ocasião na qual ele levaria o filho Lucio para que ela o conhecesse. Carmen mandava agradecer o presente, um par de sapatinhos, e enviava o filho vestindo o acessório, como se fosse um recado para Sofia.

³⁴⁴ PAULS, *O Passado*, op. cit., p. 198.

³⁴⁵ CORRÊA, Ivan. *Da topologia à topologia*. Recife: Centro de Estudos Freudianos, 2003, p. 64.

³⁴⁶ CORRÊA, Ivan. *Da topologia à topologia*, op. cit., p. 65.

³⁴⁷ Sofia: “Eu os vejo, e só de vê-los eu os abro pelo meio, como aqueles filipinos que operam sem tocar, e olho o coração deles assim, a essa distância, e *leio* tudo neles [...]” (PAULS, *O Passado*, op. cit., p. 259.)

³⁴⁸ DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal*. Op. Cit., p. 54.

³⁴⁹ BLANCHOT, Maurice. *A Conversa infinita I – a palavra plura*, op. cit., p. 98.

³⁵⁰ *Ibidem*, p. 116.

O encontro, como era de se esperar, desembocara em uma tentativa de reconstituição amorosa: Sofía arrastara Rímíni para um hotel. Nos percalços daquele encontro, Sofía aguardava no táxi com o pequeno Lucio enquanto Rímíni comprava cigarros – ele voltou a fumar neste exato dia. Mas o táxi sai em disparada e, dentro dele, Lucio, que apenas retorna depois de algum tempo, vestido com roupas novas às quais se encontrava pregada uma carta com um clipe de papéis³⁵¹.

Recebida por Carmen, a carta da seqüestradora não poderia gerar outra coisa senão o litígio. Não era a carta apenas: era o filho desaparecido que voltava com um toque de interfone, uma mecha de cabelo faltando e uma carta a tiracolo. Logo Rímíni estaria proibido por acordo judicial a se aproximar de Carmen e Lucio.

A partir daí, Rímíni se tornou uma devastação sem precedentes. Ele ruiu. Mas, no encontro formal com ao advogados, conseguiu fazer valer seu desejo: “A carta de Sofía. Gostaria de lê-la” – e enfrentou uma burocrática oposição. Prova do crime ou não, “Quero lê-la. Está dirigida a mim. Tecnicamente é minha”³⁵².

Rímíni teve nas mãos a carta a ele endereçada por um instante apenas: “Era a primeira vez que a lia, mas o conteúdo já lhe era perfeitamente familiar. No entanto, só agora, que a tinha diante dos olhos, Rímíni tinha conseguido imaginar o que Carmen deve ter sentido ao recebê-la”³⁵³. O circuito postal desembocou em Carmen.

A carta foi desviada de seu destino, ao qual somente chegou com atraso; um atraso que havia custado o desmoronamento de tudo que Rímíni possuía:

Um mês depois dessa noite, Rímíni lia a carta uma vez, uma única vez, e lembrava-se dela instantaneamente, inteira, com um esgotamento assustador. Como percebeu depois, lembrou-se dela para entesourá-la.³⁵⁴

Rímíni sentia-se esgotado como alguém que tivesse recebido a visita de um súcubo³⁵⁵ durante o sono. No entanto, lembrar da carta era

³⁵¹ PAULS, *O Passado, op. cit.*, p. 281.

³⁵² PAULS, *O Passado, op. cit.*, p. 280.

³⁵³ *Ibidem*, p. 280.

³⁵⁴ *Ibidem*, p. 281-282.

³⁵⁵ *Succubus* e *Incubus* são demônios que visitam homens e mulheres durante o sono, visando, por meio da cópula, extrair suas energias.

um evento importante. A carta tinha valor, era preciso, no mínimo, entesourá-la.

Afinal de contas, essa carta, que o sepultara, era o único laço que continuava comunicando-o com o mundo do qual acabava de ser desterrado. Durante os meses seguintes voltou a ela, a essa espécie de vitrine imaginária na qual a havia guardado, toda vez que sua necessidade de saber algo de Lucio se tornava insuportável. Sabia que o Lucio que Sofia descrevia nessas linhas provavelmente não existia mais, e que seus gostos, os últimos de que Rímimi fora testemunha, já tinham sido substituídos por outros, que Rímimi podia imaginar, mas que não compartilharia. Esse anacronismo era o segredo de sua atração. Para ele, Lucio ficara parado no tempo, como que embalsamado pela prosa de Sofia, e Rímimi podia usar a carta para violar as restrições impostas sem sofrer conseqüências; lendo-a, podia visitar o filho e ficar perto dele e celebrar a eterna, intacta beleza de múmia que havia adquirido [...].³⁵⁶

A carta e a prosa de Sofia tiveram, para Rímimi, o poder de conservar embalsamado o filho que, a partir do seqüestro, ele não poderia voltar a ver.

O envio de um homem ao desterro: era assim que Rímimi lia os estilhaços de sua história. O desterro é aquilo que envia para uma situação de exílio:

A condição de exílio em relação a um referente (muitas vezes representado como a casa paterna) é também o que permite, paradoxalmente, fundar esse referente. Ou, talvez, possa enunciar-se mais radicalmente: não há referente sem exílio³⁵⁷.

Exílio remete à distância, lugar retirado, afastamento. Neste sentido, lembremos que a distância é o que permite situar o *si mesmo*. Origem perdida, origem buscada no movimento de desterritorialização,

³⁵⁶ PAULS, *O Passado, op. cit.*, p. 281-282.

³⁵⁷ COSTA, Ana. Exílio e memória. In: *Imigrações e fundações* / Associação Psicanalítica de Porto Alegre (APPOA). Porto Alegre: Artes e ofícios, 2000, p. 14.

que se confirma a cada passo. Como bem lembra Julia Kristeva, o exílio interno é o único capaz de arremessar, arremessar em um vagar constante:

Nenhum obstáculo o retém e todos os sofrimentos, todos os insultos, todas as rejeições lhe são indiferentes na busca desse território invisível e prometido, [...] que ele traz no seu sonho e que deve realmente ser chamado de um além³⁵⁸.

A errância marcou os ímpetos de Rímíni. Em uma sequência quase delirante, encontrava pessoas, dormia, sonhava, atendia ao telefone, mas, de algum modo, ele não estava lá. Para Corrêa, “Errar é provavelmente isto: ir ao encontro”³⁵⁹ e Rímíni foi ao encontro dos sumidouros de sua alma.

A carta que Sofía enviou junto com o filho de Rímíni teve conseqüências impressionantes, tanto no arranjo familiar de Rímíni quanto em suas memórias.

Lemos no romance que:

A carta – ou melhor, seu fac-símile mental, de uma perfeição fotográfica, porque freqüentemente Rímíni tentou transcrevê-la e depois de duas ou três linhas, enfurecido, destruía as folhas, que reproduzia o texto, mas omitia os vacilos, as palavras rasuradas, as imperfeições do papel, tudo que a tornava única –, essa carta foi seu refúgio, seu altar, sua câmara-ardente.³⁶⁰

Impossível repetir. A carta desviada (cujo trajeto fora prolongado, chegando, assim, atrasada) produziu uma marca tal na memória de Rímíni que todo o seu universo fora afetado por aquela escrita.

Houve uma intervenção da temporalidade no trajeto da *letter* (carta/letra) desviada, cujos efeitos e sua lógica somente se fazem presentes *a posteriori*: “o *Nachträglichkeit* é uma suspensão que produz, a um só tempo, passado, presente e

³⁵⁸ KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Op. Cit., p. 13.

³⁵⁹ CORRÊA, Ivan. *Da topologia à topologia*, op. cit., p. 54.

³⁶⁰ PAULS, *O Passado*, op. cit., p. 282.

futuro”³⁶¹. Derrida percebe que este *Nachträglichkeit*³⁶² de que fala Freud pode ser pensado em relação à escrita.

Notemo-lo: *Nachtrag* tem também um sentido preciso na ordem da letra: é o apêndice, o codicilo, o *post-scriptum*. O texto que se denomina presente só se decifra no pé da página, na nota ou *post-scriptum*. Antes desta recorrência, o presente não passa de um apelo de nota.³⁶³

Como um apelo de nota, o trabalho do tempo se faz presente na escrita. A escrita transporta detritos, restos da letra esquecida – talvez a escrita como cripta.

Para Rímíni, a carta desviada e guardada na memória retornava a ele em sonho; e com ela outras coisas retornavam:

Certa noite, Rímíni recitou-a em sonho, completa, enquanto tentava afugentar uns súcubos que o espreitavam no ar. (Foi o primeiro de uma série de sonhos políglotas: Rímíni sonhava com a carta e, depois de reproduzir em voz alta o texto original, via-a traduzida para o inglês, o francês, o italiano, projetada na abóbada do sonho em versões sucessivas, ao mesmo tempo fiéis ao original e descaradamente poéticas, mas sempre perfeitas.³⁶⁴

A origem nunca é original, diria Derrida³⁶⁵. Os sonhos de Rímíni atestavam isso, a perfeita convivência da contradição: ao mesmo tempo ser fiel ao original e, no entanto, poder ser, ainda assim, “descaradamente poéticas”³⁶⁶.

Então, inundado por uma felicidade vertiginosa, porque esses transe noturnos devolviam-no ao

³⁶¹ COSTA, Ana. *A ficção do si mesmo*. *Op. Cit.*, p. 39.

³⁶² Temporalidade que Freud destacou como sendo própria dos sintomas neuróticos. Mesmo que a linha do passado para o presente não seja linha reta, o passado exerce seu efeito no tempo atual, destacando o adiamento temporal desses efeitos que somente se fazem sentir no tempo do “só-depois”, ou seja, *a posteriori*.

³⁶³ DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. *Op. Cit.*, p. 200.

³⁶⁴ PAULS, *O Passado*, *op. cit.*, p. 283.

³⁶⁵ DERRIDA, Jacques. *Margens da Filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Campinas: Papirus, 1991, p. 44.

³⁶⁶ PAULS, *O Passado*, *op. cit.*, p. 283.

que um dia havia sido, Rímíni, como um fogueira ávido, alimentava o sonho para perpetuá-lo, aferrava-se aos seus elementos e conjurava qualquer interrupção, qualquer detalhe novo que pudessem perturbá-lo, confiando que, se o fizesse durar o suficiente, o sonho terminaria por restituir-lhe todas as faculdades que o dia lhe confiscara...) [...].³⁶⁷

Sonhava com esses “postais insensatos”, que “começavam a disciplinar-se numa véspera de um relato”³⁶⁸, como se anunciassem algo que estava por chegar.

A remontagem da carta era também um exercício de escrita. Mesmo no universo dos sonhos – e, portanto, aprendemos com a psicanálise: universo dos restos³⁶⁹ –, Rímíni resgatava, buscava restituir, monumentalizar algo arruinado. Lembrar é entesourar.

Mesmo com a presença invasiva de “súcubos”, esses seres penados que, na mitologia, procuram tomar posse daquele que dorme, Rímíni lembrava. Os súcubos, vale ressaltar, são demônios femininos que visam se apossar do homem que dorme a fim de roubar dele toda a sua energia vital. O apetite desse demônio em forma de mulher é sexual e, como consequência de suas visitas noturnas, podem ocorrer desordens sexuais ou mesmo psicológicas.

Desordens não faltavam a Rímíni. Morando com o pai, Rímíni recebe um ultimato: ele deve refazer a sua vida e sair do “ensimesmamento”³⁷⁰ em que sua degradação o havia metido. Ficou no apartamento do pai por algum tempo e logo o deixou em estado de ruína: “A única coisa que progredia era a envergadura do desastre”³⁷¹.

Entregara-se a um extraordinário esquecimento de si mesmo – um desses estados de suspensão de consciência que os monges budistas alcançavam após décadas de disciplina [...]. Deixara de sair à rua. O mundo exterior – até mesmo as réplicas transmitidas pela televisão, pelo rádio, pelos

³⁶⁷ *Ibidem*, p. 283.

³⁶⁸ *Ibidem*, p. 288.

³⁶⁹ Segundo Freud, os sonhos são confeccionados a partir de “restos diurnos”. (FREUD, Sigmund. A interpretação dos Sonhos (1900-1901). In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Trad. Jayme Salomão. v. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1996.)

³⁷⁰ PAULS, *O Passado*, op. cit., p. 289.

³⁷¹ *Ibidem*, p. 288.

jornais ou pelo telefone – aos poucos deixara de existir, transformara-se numa lembrança vaga e equívoca, como que implantada.³⁷²

Sentindo sempre que acordava “com a cabeça cheia de areia”³⁷³, Rímimi ainda revisava a carta em sonho, perdido que estava no que havia restado de si.

Entregara-se ao passar do tempo. vivia numa espécie de grau zero, como se tudo que não fosse seu ensimesmamento lhe resultasse intoleravelmente frívolo. Perdera a fome e a sede; não sentia saudade da rua, nem do trabalho, nem de ler livros, nem de ver filmes [...]. Rímimi *era* o passar do tempo – a vida nua. Uma obra-prima da inércia, sem rumo nem propósito: vida imanente, vida em queda livre.³⁷⁴

A última coisa que lembrava era da carta de Sofia. Ela, sempre ela: Sofia endereçava e Rímimi sucumbia. A destinação era um circuito amoroso ainda vivo entre os dois. A destinação – e algo aqui soa como destino, aquilo que os casais parecem gostar de acreditar – de traços carregados, traços *êxtimos*³⁷⁵ (nem íntimos, nem exteriores, porém, tanto íntimos quanto exteriores), fazem do recebedor a cripta da *lettre mort*?

Há caminhos prescritos no que se refere ao destino da carta? Quiçá possamos pensar, a partir das construções de Lacan e Derrida, que “de fato, uma carta sempre chega a seu destinatário, cujo nome ou destino último é a lixeira. É para ela que vão os restos, outro aspecto importante da letra”³⁷⁶. O destino, portanto, é tornar-se parte do fogo: *letter / litter*.

Sofia endereça seus escritos a um ausente, mas ela própria se ausenta por meio da escrita, uma vez que quem recebe só tem o remetente enquanto ausente, já que “escrever é retirar-se”³⁷⁷. A carta que segue com Lucio, através da qual Sofia, endereçando-se a Rímimi por

³⁷² *Ibidem*, p. 284.

³⁷³ *Ibidem*, p. 288.

³⁷⁴ PAULS, *O Passado*, *op. cit.*, p. 290.

³⁷⁵ LACAN, Jacques. *O seminário: Livro 7 – A ética da psicanálise*. Trad. Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, p. 173.

³⁷⁶ AZEVEDO, Ana Maria Vicentini de. As bordas da letra: questões de escrita na psicanálise e na literatura. *Op. Cit.*, p. 42.

³⁷⁷ DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*, *op. cit.*, p. 61.

meio de assustadoras linhas (“Eu precisava ficar com algo seu”³⁷⁸), é um prenúncio de um período de afastamento de Sofia. Ela silencia e se recolhe em um “branco”, um apagão. Segundo ela, não era possível recordar o que havia acontecido no táxi – foi como um momento de loucura.

Como sabemos, escritos retomam um passado ao mesmo tempo em que constroem este passado no tempo do *Nachträglichkeit*, retroagindo, reeditando impressões e sulcando o “original” a um só tempo. Carmen, ao receber o escrito, teve notícias de que o encontro com Sofia retomava um casal. As tintas da insanidade estavam ali presentes, motivo pelo qual Carmen acionou a lei para protegê-la.

Como afirma Derrida, “todo livro é ritmado por uma retórica do ‘zurück’”³⁷⁹, desestabilizando, assim, a colonização do passado pela memória. Em *O Passado* acompanhamos a trajetória de Rímimi e Sofia, seus percalços, suas insanidades, suas pequenas mortes³⁸⁰. Em outras palavras, seu modo de gozar no circuito postal.

Somente no desfecho do romance percebemos que em todo aquele endereçamento, enviando fragmentos de si por meio da escrita, Sofia estava professando algo. Ela amava demais, lembrava demais. Esse excesso se tornou sua marca e seu destino.

Talvez a escrita, em sua relação com a temporalidade, também tenha o propósito de fazer lembrar. Uma busca por meio da escrita: Sofia buscava também a si mesma; buscava, ao buscar um endereço, o remetente; buscava, quem sabe, alcançar melhor a distância.

Com seu discurso obstinado, Sofia, professando, parecia realizar o que Barthes enuncia no livro *Como viver junto: simulações romanescas para alguns espaços cotidianos*:

Nós enunciamos sempre o mesmo discurso – e é preciso muita paciência daqueles que nos cercam para suportar, de nossa parte, esse discurso que recomeça, esse discurso imperturbável que é o nosso durante toda a vida. Pronunciamos, até a nossa morte, um único discurso, e a morte é a

³⁷⁸ PAULS, *O Passado*, op. cit., p. 271.

³⁷⁹ DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal*. Op. Cit., p. 403. *Zurück* se refere ao anterior, remete ao que passou, que retorna.

³⁸⁰ Lembrando (juntamente com Lacan) que, em francês, *petit mort* quer dizer pequena morte e também se refere ao gozo sexual.

única força que pode quebrar, romper a firmeza do nosso discurso.³⁸¹

Mesmo com as pausas, o discurso é corrente – *discourant*³⁸², como nos sopra Lacan.

A angústia da espera, advinda da incerteza em relação à mensagem enviada, toma parte nos processos de envio. Destinadas, as palavras não podem ser buscadas de volta. Como afirma Derrida,

Há um sofrimento da destinação (não, não uma neurose de destino, ainda que...), na qual tenho total direito de me reconhecer. Eu sofro (mas como todo mundo, não? de minha parte, eu sei) de uma verdadeira patologia da destinação: dirijo-me sempre a uma outra pessoa (não, novamente uma outra pessoa!), mas a quem?³⁸³

Poderíamos afirmar que *O Passado* sintomatiza o problema da memória como ficção. Os traços patológicos que se decalcam da leitura do romance apontam para uma patologia da destinação: Sofia adoece de amor. O que faz obrar em Sofia é uma fabulação crônica e incessante – só a morte seria capaz de cessar – que solicita sua participação em um jogo de *fort-da* interminável.

Sofia envia, insistentemente. Há aí um sofrimento de destinação, que se refere à espera e ao endereçamento. Refém do tempo, quem destina precisa esperar a resposta do outro, não sabendo se a palavra, que não é mais que um *semi-dizer*, conseguiu *dizer*. Haverá mal-entendido? É justamente a não-relação³⁸⁴ que promove a continuidade do *discourant*³⁸⁵.

Recuperando as palavras de Blanchot, temos que “o diálogo é a geometria plana, onde as relações são diretas e

³⁸¹ BARTHES, Roland. *Como viver junto – simulações romanescas para alguns espaços cotidianos*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 272.

³⁸² Lacan usa *discourant*, *discorrente*, *disco corrente*, para designar o discurso corrente que faz girar o disco, “esse disco que gira porque não há relação sexual”. (LACAN, *o Seminário: Livro 20 – Mais, ainda. Op. cit.*, p. 48.)

³⁸³ DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal. Op. Cit.*, p. 127.

³⁸⁴ “Não há relação sexual”: quando Lacan afirma que não existe relação sexual ele se refere a uma impossibilidade de completude, pois que há *ato* sexual, disso não há dúvida; no entanto, não há *relação*, pois isso que chamamos de relação não faz senão apontar para um desencontro (LACAN, *O seminário: Livro 20 – Mais, ainda. Op. cit.*, p. 49).

³⁸⁵ *Ibidem*, p. 48.

permanecem idealmente simétricas”³⁸⁶. O diálogo se torna possível face ao caráter ideal e retilíneo que se espera dele, quando, entretanto, há um desvio neste percurso,

[...] revelando que o espaço da comunicação é essencialmente não-simétrico, que existe uma espécie de curvatura desse espaço que impede a reciprocidade e produz uma diferença absoluta de níveis entre os termos que vem comunicar³⁸⁷.

A dissimetria, no entanto, não impede a tentativa de correspondência, ao contrário, fomenta-a, ainda que não haja *correspondência* no sentido de equivalência, mas há contrapartida.

Rímíni recebia o que Sofía endereçava a ele. Não respondia, mas colocava-se como devedor, admitia-a como sua credora e fazia retornar a ela essa faísca de certeza, fragmento que alimentava seus desígnios amorosos e que, no final do romance, unem novamente o casal.

Houve uma série de abalos, influências, recebimentos. Houve uma carta fatídica recebida por Carmen – e, como nos lembra Derrida, “Matamos alguém enviando-lhe uma carta que não lhe é destinada”³⁸⁸. E há, como há em todo envio, uma confusão de destinatários:

Se nossas cartas abalam, por outro lado, talvez já seja porque somos vários na linha, uma multidão, aqui mesmo, ao menos um consórcio de expedidores e de destinatários, uma verdadeira sociedade anônima com responsabilidade limitada³⁸⁹.

Rímíni desde sempre havia notado a necessidade de Sofía em declarar-se por escrito (declarar seu agradecimento, compadecimento, lembrança, etc), um traço que Rímíni chamou de “os arroubos epistolares de Sofía”³⁹⁰. Barthes afirma que escrever é “uma necessidade topológica, necessidade de esgotar um espaço”³⁹¹, costurar um espaço,

³⁸⁶ BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita I: a palavra plural*. Op. Cit., p. 141.

³⁸⁷ *Ibidem*, p. 104.

³⁸⁸ DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal*. Op. Cit., p. 127.

³⁸⁹ *Ibidem*, p. 121.

³⁹⁰ PAULS, *O Passado*, op. cit., p. 12.

³⁹¹ BARTHES, Roland. *A Preparação do Romance II – A obra como vontade*. Op. Cit., p. 177.

mapear. Há também aí embutida a experiência de estranhamento de si no endereçamento a um outro³⁹².

Endereça, mas não comunica...

[...] a escrita – seja ela ensaio ou romance – corre o risco de contentar-se com uma pretensa continuidade que, de fato, não será mais do que uma agradável trama caligráfica. [...] há um movimento contínuo destinado a facilitar a leitura, mas esse movimento contínuo não pode, entretanto, dar conta de uma continuidade verdadeira.³⁹³

Nessa conversa infinita, assim como nas tramas caligráficas, as identidades se reeditam e se enlaçam ao que Blanchot³⁹⁴ aponta sobre o plano dissimétrico que se revela quando o *eu* se reporta ao *outro* – o que, aqui, é articulado a partir do conceito de *extimidade*³⁹⁵ de Lacan.

Quando eu me dirijo ao Outro, eu respondo àquilo que não me fala de nenhum lugar, separado então dele por um corte de tal ordem, que ele não forma nem uma dualidade nem uma unidade comigo. É esta fissura [...] entre o homem e o homem, há um intervalo que não seria nem do ser nem do não-ser e que carrega a Diferença da palavra, diferença que precede todo diferente e todo único.³⁹⁶

Eu me dirijo ao Outro e eu respondo àquilo que não me fala. Todo o arsenal de palavras que, sacadas da memória, erigem nossos pretensos diálogos, remarcam a fissura. Talvez seja da escassez que brote a perseverança da linguagem: é porque falha que fala.

Sofia e Rímimi voltaram e ninguém estranhou. O que havia mudado em tantos anos? O cabelo de Sofia deixara de ser loiro, loiro mel, “agora era cinza, de um cinza claro e uniforme, como de cinzas”³⁹⁷. Ela estava lá, com os cabelos em cinza, esperando Rímimi na saída da

³⁹² AZEVEDO, Ana Maria Vicentini de. As bordas da letra: questões de escrita na psicanálise e na literatura. *Op. Cit.*, p. 41.

³⁹³ BLANCHOT, Maurice. *Conversa infinita 1. op. cit.*, p. 37.

³⁹⁴ *Ibidem*, p. 104.

³⁹⁵ Neologismo que une, paradoxalmente, exterioridade e intimidade, forjado por Jacques Lacan na ocasião de seu seminário sobre a ética, em 1959-1960. (LACAN, Jacques. *O seminário: Livro 7 – A ética da psicanálise*. Trad. Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, p. 173.

³⁹⁶ BLANCHOT, A *Conversa infinita 1: a palavra plural, op. cit.*, p. 123.

³⁹⁷ PAULS, *O Passado, op. cit.*, p. 435.

delegacia. Ele tinha sido preso porque, em um desatino, havia roubado uma tela de Riltse da casa de uma mulher com quem tinha tido um caso.

Soffia – só poderia ter sido ela a libertá-lo – o aguardava:

Rímimi ouviu sua voz fraca, mas clara, perfeitamente nítida, que abria caminho até ele com suavidade e cautela, decidida mesmo a desistir, contanto que não o amedrontasse, e sussurrava-lhe uma única palavra: “Basta”, como se o acalmasse, e depois, enquanto o sacudia devagar, como se quisesse acordá-lo, repetia várias vezes, “Basta, basta, basta”, até que Rímimi sentiu que a voz se adensava, precipitava-se e mudava de estado, tornava-se química, menos uma voz que uma dose, e entrava diretamente em seu sangue e começava a viajar por ele sem pressa, guiada por um nó cego: alcançar seu coração, e possuí-lo, e fecundá-lo.³⁹⁸

Partículas minúsculas de voz, letra e ausência fizeram marca em Rímimi. Com o tempo, essas pequenas e rasteiras poeiras do tempo chegaram ao seu coração, fecundando-o. Bastava: juntos, novamente, Rímimi e Soffia.

Nova carta: de Soffia para Rímimi, que dormia. Ela sabia que o roubo de Riltse era para ela. Era por ela, por amor a ela: “*Como vê, continuo gostando de escrever. E os parênteses. Não consigo dar jeito nisso. Não tem remédio, Rímimi. Não temos remédio. Esse poderia ser o nosso lema*”³⁹⁹. Ela definiu o amor deles como “geológico” e saiu, deixando a carta com a caixa de fotografias – as mil, quinhentas e sessenta e quatro fotografias.

Não ter remédio, como se uma afecção crônica os tomasse. *Não ter remédio* se refere também a algo que não poder ser revertido, suavizado sequer. Fabulações crônicas do amor: essa era a afecção que os assaltava ao passo do lobo.

Rímimi, finalmente, se colocou em prontidão: era hora de mexer com as fotos, afinal,

Não, não estava voltando para uma casa, nem para o amor de uma mulher, nem mesmo para um passado – porque a casa e o amor de uma mulher

³⁹⁸ *Ibidem*, p. 435.

³⁹⁹ *Ibidem*, p. 439.

e mesmo o passado nunca são totalmente imunes à ação do tempo. Voltava para um museu: o museu em que havia nascido, que o formara, do qual fora roubado e que, no decorrer dos anos, não só se negara a preencher seu lugar com outra peça como o preservara assim, vazio, contra tudo, como se preserva o local onde ocorreu um milagre, com a esperança, ou melhor, a certeza, de que cedo ou tarde ele, Rímini, voltaria a ocupá-lo, e o milagre se produziria de vez.⁴⁰⁰

Assim, “Aceitou sua nova vida sem protestar, com a impassível docilidade de um órfão [...]. Além do mais, tudo lhe parecia tão familiar...”⁴⁰¹. O que havia mudado era que, agora, Sofía trabalhava em um instituto:

Sabia do Adèle H.; sabia, também, da existência da sociedade na qual Sofía vinha trabalhando há dois anos, a sociedade das Mulheres que Amam Demais [...]. Rímini se incorporaria ao projeto [...].⁴⁰²

O que se agrupava ali? Mulheres reunidas por desamores, desventuras, amores abortados ou nunca declarados, paixões sem saída – ou seja, o que unia aquele grupo era “um tipo de fé amorosa”⁴⁰³:

Descobriu que sua volta era um fato feliz para as mulheres do Adèle H., não somente porque reatava algo interrompido e cauterizava as feridas da interrupção, abonando novamente a crença, tão vital a um certo tipo de fé amorosa, de que em matéria de sentimentos não há como estabelecer limites rigorosos, não há fim, nunca nada termina realmente, tudo permanece pendente, indefinido, em estado de esperam e mesmo no caso de uma relação que termine, no sentido de que se rompa e cada membro seja ejetado numa direção diferente e tudo aquilo que possam ter compartilhado se dilacere e se divida em duas metades

⁴⁰⁰ *Ibidem*, p. 445-446.

⁴⁰¹ *Ibidem*, p. 444.

⁴⁰² *Ibidem*, p. 449.

⁴⁰³ *Ibidem*, p. 453.

irreconciliáveis, mesmo neste caso, por mais que um ou ambos reivindicuem o rompimento no momento mesmo em que ele se consuma, justificando-o com fatos, causas, argumentos convincentes, nenhum dos dois jamais terá condições de saber positivamente se isso, a cujo fim dizem assistir, termina de verdade ou só faz uma pausa para entrar em outra fase, por exemplo, de latência. Havia algo mais: a volta de Rímíni era um caso-testemunho, a prova, talvez a primeira realmente cabal, de que a causa das mulheres que amavam demais podia ter um final feliz [...].⁴⁰⁴

Pois bem: “Era assim, levando ao excesso o excesso de amor, que as mulheres que amavam demais podiam conquistar o que perseguíam [...]”⁴⁰⁵. Sofía professava, e professava em excesso. Tanto fez que fundou uma memória a partir de cacos fragmentários. Rímíni representava o caso extremo, o mais difícil: o amnésico.

Rímíni nos faz perceber que perder pode ser uma experiência que conduz ao amor. Sim, ao amor: Sofía aproxima-se de Rímíni de modo a fundar, nele, uma memória – “*fazer* uma memória nos homens. Todo o resto ficara em segundo plano: as técnicas de reconquista, a sedução, os ardis sexuais, o mimetismo emocional, as chantagens – tudo era efêmero, insuficiente, ineficaz [...]”⁴⁰⁶.

Vale ressaltar que Adèle H. foi a filha caçula do escritor Vítor Hugo. Na trajetória do romance, a partir de uma das fotos da caixa de fotografias do casal, temos notícia de que o primeiro filme que Sofía e Rímíni assistiram juntos no cinema (“A história de Adèle H.”) foi justamente sobre a história de Adèle. Essa mulher lutou pelo amor que sentia, indo até extremos sem pestanejar, fazendo valer a sua paixão.

Para Sofía, a escolha do nome do Instituto fazia justiça a esta mulher para quem o amor era uma religião. Desta forma, nomeando este grupo de mulheres que amam demais, finalmente estaria sendo corrigida “a extraordinária desproporção entre seu sacrifício e seu anonimato, entre seu talento musical e as raríssimas marcas que o testemunham, entre a intensidade com que viveu e o desdém com que a história lhe pagou”⁴⁰⁷.

⁴⁰⁴ *Ibidem*, p. 453-454.

⁴⁰⁵ *Ibidem*, p. 455.

⁴⁰⁶ *Ibidem*, p. 467.

⁴⁰⁷ *Ibidem*, p. 456.

Na inauguração do Instituto Adèle H., Sofia bradou: fazer uma memória nos homens, “do mesmo modo como os homens passaram séculos fazendo filhos nas mulheres”⁴⁰⁸. No discurso de Sofia,

[...] a lembrança de amor era a unidade mínima do amor, a nervura que permitia reconstituir toda a folha, e a folha com sua flor, e a planta inteira, e não só a planta e seu lugar na terra, mas todo o ecossistema do qual a planta era, em última instância, o fruto. O homem inconstante, o desapegado, o adúltero, o fauno incontinente, o esquivo eram figuras problemáticas, ossos duros de roer, desafios incertos; mas o amnésico – esse era o ponto cego, a quintessência da refração.⁴⁰⁹

O amnésico, portanto, é incomparavelmente difícil. Como confrontar as forças da amnésia? Somente a persistência do amor seria capaz de tal feito. Ali estava, participando da inauguração com champagne em mãos, o ponto cego que moveu toda destinação amorosa de Sofia.

E seu conselho, como diretora do Instituto Adèle H., era o seguinte:

Ao homem que ama e que esquece, tão enganoso, tão comum, preferiam sem dúvida aquele que odeia e recorda, aquele que entesoura cada lembrança porque ela é o motivo de seu ódio, que não pretende deixar de lembrar porque quer ir em frente, e odiar até o final. O horizonte do primeiro é o desamor, o desaparecimento; o do segundo, no mínimo uma vontade encarniçada de estar e de persistir, e, no máximo, quem sabe, a possibilidade de ter uma recaída [...].⁴¹⁰

Rímíni era tido como um “caso” de sucesso. Segundo Derrida, a amnésia é uma força, “é preciso esquecer, saber esquecer, saber esquecer sem saber”⁴¹¹. O esquecedor era admirado e escrutinado pelas mulheres do grupo, que se espantavam com “a volta”⁴¹² que Rímíni

⁴⁰⁸ *Ibidem*, p. 468.

⁴⁰⁹ *Ibidem*, p. 468-469.

⁴¹⁰ *Ibidem*, p. 468-469.

⁴¹¹ DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal. Op. Cit.*, p. 89.

⁴¹² “Que volta você deu!” – (PAULS, *O Passado, op. cit.*, p. 451.)

tinha precisado dar na vida para estar com Sofia novamente. A volta que se dá com o esquecimento é sempre um itinerário fantasma, um mapa carcomido e incerto que não faz outra coisa senão fazer errar.

Era como se Rímni fosse uma dessas correspondências que se extraviam, prolongando, assim, um circuito de postagem. Para essas cartas os franceses têm um nome: *lettre en souffrance*. São cartas em sofrimento, cartas desviadas, perdidas, que não chegam ao seu destino ou se extraviam por algum motivo.

As *lettre en souffrance* são estocadas pelos correios antes da destruição, seu destino final. Conta o filósofo Derrida, em estudo sobre a postagem e a destinação: “eles chamam isso de ‘cartas mortas’ [*lettre mort*] e, para os envios sem destinatário determinado, isso pode acabar em leilão (*auktion*, era também a palavra para a venda de escravos [...])”⁴¹³. A morte ronda o circuito postal.

Fundar uma memória no outro seria a célula base do amor. Calcar, ravinar, sulcar, forjar, artesanalmente, algo que possa restar. Neste sentido, sendo a memória *forjada*, por assim dizer, podemos afirmar que a lógica da memória é a lógica da contradição. A memória é chama e cinza a um só tempo. Em constante rearranjo, ela pode ser atijada, fazendo surgir das cinzas um novo ânimo.

Mas é somente *a posteriori* que se pode saber das retranscrições a que estamos sujeitos em nossa condição de seres esquecedores. “O esquecimento é o senhor do jogo”⁴¹⁴, afirma Blanchot. Não há dúvida de que a alma é constituída de uma parte maldita – jamais *bem-dita* –, a parte do fogo, parte destinada à destruição.

Mesmo assim, porque não resta outra coisa senão repetir para fazer o disco correr, seguimos, pois alguma poeira sempre há de restar. E seguimos conjugando: *eu almo, tu almas, ele alma*⁴¹⁵...

⁴¹³ DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal. Op. Cit.*, p. 41.

⁴¹⁴ BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 2: a experiência limite*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007, p. 199.

⁴¹⁵ LACAN, Jacques. *O seminário: Livro 20 – Mais, ainda (1972-1973)*, *op. cit.*, p. 113.



Como se arenosa...⁴¹⁶

⁴¹⁶ KAPOOR, Anish. *As if to Celebrate, I Discovered a Mountain Blooming with Red Flowers*. 1981.

4. PROFESSAR (S)E(M) SABER

...escrever muda-nos.
 Não escrevemos segundo o que somos;
 somos segundo o que escrevemos.

Maurice Blanchot

As voltas de Rímíni acabaram levando-o ao ponto inicial do circuito: passados alguns anos, o casal estava unido novamente no amor que os retratos guardavam. Juntos, porém, alterados pelas marcas do tempo e das experiências vivenciadas no trilhar de suas histórias mutuamente contaminadas.

A ausência de Sofía transmutou-se em presença por meio de seus envios. Rímíni, por sua vez, foi tomado por uma síndrome que enviou para o algum sumidouro de sua alma boa parte de seu arquivo. O casal, experiente em ausências, reúne-se em um novo momento para celebrar algo antigo e, no final do romance, juntos, continuam “dessangrando-se”⁴¹⁷.

Para o psicanalista Gerárd Pommier, no livro *Do bom uso erótico da cólera*, “O sofrimento do sintoma, nesse aspecto, constitui uma declaração de amor ao puro Ausente”⁴¹⁸. Podemos pensar, a partir deste extrato sobre a declaração de amor, que Rímíni, sintomaticamente, ama o ausentar que seu corpo encarnou. A síndrome de precoce Alzheimer linguístico fez de Rímíni um homenageador.

Para Pommier, no sintoma “há uma visitação do corpo por Eros, que lhe traz guerra, no duplo sentido do excitante sofrimento que provoca e da demonstração da impotência do homem para lhe fornecer o amor que lhe é pedido”⁴¹⁹. Se houve uma visitação do corpo por Eros foi no sentido de privilegiar o corpo e fazer dele o mapa carcomido de um dizer.

De fato, Rímíni sofreu, mas sofreu de modo excitante. A excitação da memória é o que a faz existir/resistir, uma vez que é a agitação de suas cavidades que movimenta sinais de remota presença. Rímíni seguiu tão perturbado quanto excitado. Envolto em *pathos*, se sofria, sofria gozosamente.

⁴¹⁷ PAULS, *O Passado*, op. cit., p. 478.

⁴¹⁸ POMMIER, Gerard. *Do bom uso erótico da cólera e algumas de suas conseqüências*. Op. cit., p. 73.

⁴¹⁹ POMMIER, Gerard. *Do bom uso erótico da cólera e algumas de suas conseqüências*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996, p. 73.

A síndrome que o acossou sulcou caminhos. Rímíni, com as voltas que deu até retomar seu relacionamento com Sofia (bem como retomar a língua perdida), personificou o desvio, o caminho que se entorta de modo imprevisível – na língua alemã, *Umweg*. A propósito do *Umweg* destacado por Derrida:

[...] o *Umweg* não é uma espécie derivada do caminho ou do passo. Não se trata de uma determinação de passagem, de uma definição mais estreita ou mais ajustada, mas da passagem. (O) *Weg* (é) *Umweg* desde o primeiro passo do passo. E lembre-se de passagem: *weg*, o advérbio, também significa “ao longe”. Podemos endendê-lo como uma ordem, uma demanda ou um desejo: *fort!*, longe!⁴²⁰

Rímíni, solícito, foi para longe, rumou e rumorejou em outras direções. Sofia soube trabalhar com a antecipação: previu (pré-viu), vislumbrou, imaginou Rímíni à sua procura; frente a essa suposição, lançou-se. Um lapso de tempo foi necessário, uma espera se fez acertada nessa história de memória, destinos e desvios.

Para Costa, “poder esperar é transmitir”⁴²¹. Seria o desvio condição da transmissão? Talvez a transmissão possa ser entendida como uma espécie deformada de decantação, “como se” um *fazer com* a letra transmitida, letra sulcada pelo Outro⁴²² em nós. Essa letra esquecida – esquecida, mas operante – é a *lettre en souffrance*.

Portanto, vale dizer que esse é o desastre de toda a vida viva: cartas interiorizadas e caducas promovem invisíveis circuitos postais a partir dos quais padecemos e amamos. Isso nos pat(h)ologiza rumo a um endereçar constante no desastroso território da linguagem. Habitamos amorosamente as ruínas das quais sacamos pedrinhas para endereçar amorosamente, como a criança descrita por Barthes em *Fragments de um discurso amoroso*⁴²³.

⁴²⁰ *Ibidem*, p. 395.

⁴²¹ COSTA Ana. Antecipação e destino: atualidades do espelho. In: APPOA. *Narrar, construir, interpretar*. Porto Alegre: APPOA, 2006, p. 21.

⁴²² Na psicanálise, desde o ensino de Lacan, costuma-se convencionar “Outro” como sendo o outro primordial, marca simbólica, e “outro” como os outros da nossa convivência, nossos pares.

⁴²³ Retomando as palavras de Barthes: “[...] semelhantes às idas e vindas de uma criança que brinca em torno da mãe, dela se afasta e depois volta, para trazer-lhe uma pedrinha, um fiozinho de lã” (BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. Martins Fontes: São Paulo, 2003, p. 44.)

O desastre faz o tempo urgir. Nas palavras de Blanchot, “agora o que você não fez está feito; o que não escreveu está escrito; você está condenada ao indelével”⁴²⁴. O tempo condena? Quem condena e quem é condenado quando se é logrado pela própria memória?

O passado, fantasmagoricamente, retorna – mas não se sabe se do passado ou se do futuro. Temos Rímíni, o esquecedor, e Sofía, sofrendo da insanidade nostálgica. Que sofrimentos não estariam vinculados à memória, cujo padecimento se estende pelo corpo – e mais, pelas narrativas?

No livro *A política da nostalgia: um estudo das formas do passado*, Marcos Natali recupera a colocação da nostalgia como um termo clínico usado para se referir a uma patologia⁴²⁵. Nesta época, no final do século XVII, costumava-se situar a nostalgia como uma das doenças da memória, categoria clínica que vigorou até mais ou menos a metade do século XIX.

Querer lembrar em inflamado desejo nostálgico era considerado, à época, um problema médico. Mas qual é a medida para saber quando o passado está “suficientemente” presente? Quando é que se pode dizer que um anseio nostálgico se tornou patológico – ou, se preferirmos, catastrófico?

A catástrofe facilmente nos empurraria nessa direção – como Sofía no romance de Pauls, o próprio quadro do *pathos* em relação ao passado. Como não sentir *junto com* Sofía o transbordar, vindo de algum lugar, do ensejo nostálgico de recuperar, agarrar, manter, fixar?

No viés dessa leitura, tanto Rímíni quanto Sofía estavam vivenciando na carne o *pathos*. As paixões da memória assediavam ambos, pulverizando venenos poderosos com (e contra) os quais eles se alçavam fervorosamente. Sofía, “seus doentes” e Rímíni: quem ali pode ser considerado imune aos males da memória? O mal de arquivo faz comunidade, pois é capaz de reunir terapeutas, doentes, loucos, sãos, tradutores, escrevinhadores, amantes e ex-amantes.

No final do romance de Pauls, tudo estava como antes, só que diferente. As alterações provocadas pelo tempo macularam a repetição que poderia ser suposta ali. Sofía escreve: “*Nós nos amávamos = éramos iguais = não envelhecíamos. Nenhum dos dois. [...] Agora você é Dorian Gray, e eu, o retrato*”⁴²⁶. Para Sofía, Rímíni estava, de alguma

⁴²⁴ BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 291.

⁴²⁵ NATALI, Marcos Piason. *A política da nostalgia: um estudo das formas do passado*. São Paulo: Nankin, 2006, p. 16.

⁴²⁶ PAULS, *O Passado, op. cit.*, p. 441.

forma, preservado. A carta encerrava com os dizeres: “*Adeus, meu belo adormecido. Adeus, meu prisioneiro*”⁴²⁷ – cativo estava, em berço esplêndido, entregue, enfim, à Grande Credora.

E assim o tradutor volta ao seu lugar de pertencimento, seu lar (*Heim*). Ele estava de volta ao seu lugar de intimidade, de recolhimento, onde se guardam as insígnias próprias. O lar é, no dizer de Barthes, um lugar habitado afetivamente⁴²⁸.

Kristeva⁴²⁹ lembra que o nosso *Heim* é balizado pela alteridade, que por sua vez é *un-heimlich*. Trata-se de uma demarcação constituinte, mas ao mesmo tempo inquietante, pois rasga, encerra fronteiras, delimita; portanto, situa e inscreve. A memória estima – ou, para usar uma palavra de Pauls, “entesoura” – aquilo que reconhecemos como lar, por isso, a memória é o há de mais *êxtimo* em nós e é também o nosso *Heim*.

A memória e a escrita, nós as habitamos afetivamente. No romance *O Passado* a pulsação do tempo é marcada pelo *fort-da* das cartas, cuja escrita gera efeitos na reordenação da memória e dos saberes de Rímíni. Se o percurso de escrita é “simultaneamente tecer e achar-se no tecido”⁴³⁰, ser endereço da escrita alheia não é sem consequências. Assim, tecendo e achando-se no tecido, fia-se a memória, uma espécie de referente ou um arquivó.

Os retornos dão notícia dos envios. Quem envia? Quem é o remetente? Esse circuito de postagem é sapecado de nomes que endereçam e recebem palavras. No entanto, para Blanchot, o nome estabiliza, mas a palavra “desde sempre erra o que ela nomeia”⁴³¹. Há diferença, desencaixe, e os dois pontos, o nome e aquilo que ele nomeia, podem apenas mostrar que, nessa fronteira rasurada, houve perda.

Sobre os nomes próprios, Derrida o situa na lógica do *fort-da*, pois que eles se movem em uma estranha coreografia:

O nome próprio não vem a se apagar, ele vem a se apagar apagando-se, ele só vem em seu apagamento ou, de acordo com a outra sintaxe, *ele revém a se apagar. Ele só chega a se apagar*. Em

⁴²⁷ *Ibidem*, p. 441.

⁴²⁸ BARTHES, Roland. *Como viver junto – Simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. Op. Cit., p. 219.

⁴²⁹ KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Op. cit.

⁴³⁰ PEREIRA, Lucia Serrano. *Um narrador incerto: entre o estranho e o familiar: a ficção machadiana na psicanálise*. Op. Cit., p. 47.

⁴³¹ BLANCHOT, Maurice. *A Conversa infinita 1: a palavra plural*, op. cit., p. 74.

sua própria inscrição, *fort:da*. Ele se guarda dele mesmo e isso dá “movimento”. Isso envia⁴³².

Cabe notar que Derrida, na ocasião em que escreveu sobre o mal de arquivo e as impressões freudianas, colocou a palavra “próprio” entre aspas⁴³³, sinalizando que não é exatamente uma questão de pertencimento ou de propriedade. O próprio é também uma fabulação, algo que situamos fabulosamente nas nossas ficções territoriais.

São os nomes que designam, em uma correspondência, o suposto destinatário e o suposto remetente. No entanto, a perda está incluída como possibilidade neste consórcio de expedidores e destinatários. O nome também passa por um percurso postal: o nome *próprio* é, na verdade, do outro. Vindo de fora, ele marca uma alteridade. Para Derrida, é o nome que retorna, “os nomes são assombrações”⁴³⁴, diz ele. O nome estaria, portanto, no limiar do apagamento e do sulcamento, na borda do (*Un*)heimliche.

Nas palavras de Costa, “nosso *eu* é uma ficção construída [...] que necessita o reconhecimento do outro para que se torne algo possível de compartilhar”⁴³⁵. Nesta operação, que é subjetiva, um tempo esbarra no outro e, na fricção, acionam-se: é preciso submeter-se ao nome dado (o nome é nosso primeiro lar), reafirmá-lo, lançá-lo para a coletividade e fazê-lo seu. Esta fricção é também uma ficção.

O nome é aquilo que retorna. O nome é sempre um pouco estrangeiro, “*nomeando* o possível, *respondendo* ao impossível”⁴³⁶. Quem habita o nome? Alguma corporeidade lhe é emprestada, mas ele persevera tão vaporoso quanto a memória, porém, indelével. O nome é aquilo que fica mesmo depois da morte. A segunda morte⁴³⁷ não o apagará, pois o nome, junção de letras e sons, vibrando na língua alheia, vive.

A corporeidade dessas *ex-sistências*⁴³⁸ fragmentárias sofre efeitos, como vimos no romance. As membranas que sinalizam a divisa entre eu e todo o resto, são também memória e aprendizagem. O corpo, a pele e as letras: o aprender é também algo que passa pelo corpo,

⁴³² DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal*. *Op. Cit.*, p. 400.

⁴³³ DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*. *Op. cit.*, p. 21.

⁴³⁴ DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal*. *Op. Cit.*, p. 112.

⁴³⁵ COSTA, Ana. *A ficção do si mesmo*. *Op. Cit.*, p. 74.

⁴³⁶ BLANCHOT, Maurice. *A Conversa infinita I – a experiência limite*, *op. cit.*, p. 73.

⁴³⁷ LACAN, Jacques. *O seminário: Livro 7 – A ética da psicanálise*. *Op. Cit.*

⁴³⁸ Existência cindida. (LACAN, Jacques. *O seminário: Livro 7 – A ética da psicanálise*. *Op. Cit.*)

deixando marcas a serem retomadas pela memória. Marcas *na* memória, esta que é, a um só tempo, superfície marcada e agente de ravinamento.

Termo destacado por Lacan, *ravissement*⁴³⁹ (ravinamento) se refere ao trabalho das águas da chuva na terra, sulcando e marcando *Bahnungen* (trilhamentos ou facilitações), ou seja, os caminhos da enxurrada podem ser vistos como uma escrita formada pela força dos sulcos. A memória de Lacan ficou impressionada (sujeita às impressões) por este trabalho das águas – algo que, para Lacan, era emblemático da memória e sua escrita. Trata-se de uma espécie de escrita aos moldes do inconsciente, concomitantemente superfície marcada e agente de impressão.

A partir disso, pensando nas marcas inscritas, podemos inferir que escrita e memória se situam a partir da alteridade, ao mesmo tempo em que situam a alteridade. E, nesta relação, quem escreve se coloca em questão. Concomitantemente, agente de ravinamento e personificação de uma superfície escriptível? Há uma escrita da memória acompanhando a escrita, mas há também um vetor com muita força apontando para a outra direção: a escrita fundando memória.

E há, ainda, imbricado à memória, o mal de arquivo. A memória é um conjunto de padecimentos. Conforme explica Derrida,

Assim como ele (M.B.) [*Maurice Blanchot*], gosto da palavra “desastre”, chamar assim a infelicidade sem fundo a qual a primeira manhã, a primeira noite em branco, nos havia destinado. Apesar do tempo e até o final dos tempos nos proíbe de nos encontrarmos (que palavra, não acha) [...] o desastre nos reúne⁴⁴⁰.

Seria o desastre uma espécie de destino? Que políticas da melancolia colocamos em ação diante da catástrofe? Não se pode fundar nada sem sulcar e agredir pela via da marca e,

Portanto, da destruição. Conseqüência: diretamente naquilo que permite e condiciona o arquivamento só encontraremos aquilo que expõe

⁴³⁹ Termo destacado por Lacan, *ravissement* se refere ao trabalho das águas da chuva na terra, sulcando e marcando *Bahnungen*, ou seja, os caminhos da enxurrada (fazendo sulcamentos, facilitações) podem ser vistos como uma escrita formada pela força dos sulcos – algo que, para Lacan, era emblemático da memória e sua escrita, uma espécie de escrita aos moldes do inconsciente, a um só tempo, terra e chuva (LACAN, Jacques. *Lituraterra. Op. Cit.*).

⁴⁴⁰ DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal. Op. Cit.*, p. 123.

à destruição e, na verdade, ameaça de destruição, introduzindo, *a priori*, o esquecimento [...]. No próprio “saber de cor”. O arquivo trabalha sempre *a priori* contra si mesmo.⁴⁴¹

Somos, por nossas próprias entranhas psíquicas, rasurados e remexidos pelas forças demoníacas do esquecimento.

Estamos escritos e estamos destinados a não termos o domínio da maquínica estrutura da memória. A vulnerabilidade, o teor de iminência, esse “*prestés a*”⁴⁴² que nos assujeita, dá pistas do que é reverenciado pela memória. Temos aí o seguinte quadro: o desencaixe como marca e estilo e a decepção como charme e possibilidade de leitura.

Segundo Blanchot, o desastre nos reúne, proibindo de nos encontrarmos. Em suas palavras, “existe uma distância infinita e, em certo sentido, intransponível, entre o eu e o outro, o qual pertence à outra margem. Ele não tem comigo uma pátria comum [...]”⁴⁴³. Haverá um desterro inexprimível e incontornável embutido no circuito postal?

Para Derrida, o desastre é o que nos aproxima: “Este *por* entre nós é o próprio ligar do desastre”⁴⁴⁴. Substância “entre” – sem presença, mas presente –, o ligar do desastre nos articula e possibilita endereçar. O que está *entre* só aparece sorrateiramente, no passo do lobo.

Cabe, então, perguntar: é possível ter memórias *em comum*? Em relação a esta indagação, podemos pensar que há uma dissimetria nos tempos desde que a pulsação da memória marca a dança pendular de cada um, não havendo, portanto, ritmo comum, tempo comum. Barthes falaria em *idioritmia*⁴⁴⁵.

Há linguagem “porque não existe nada de ‘comum’ entre aqueles que se exprimem, separação que é suposta – não superada, mas confirmada – em toda palavra verdadeira”⁴⁴⁶. O incomunicável solicita tentativa de transposição, divulgação, disseminação; portanto, só nos resta nos endereçar ao outro correntemente, amorosamente. O apelo é um gesto amoroso em direção ao estranho:

Quando falo ao outro, eu faço um apelo a ele.
Antes de tudo, a palavra é esta interpelação, esta

⁴⁴¹ DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Op. Cit., p. 23.

⁴⁴² “[...] uma mulher estava sempre *prestés a*.” (PAULS, *O Passado*, op. cit., p. 415)

⁴⁴³ BLANCHOT, Maurice. *A Conversa infinita I: a experiência limite*, op. cit., p. 99.

⁴⁴⁴ DERRIDA, CP. p. 137.

⁴⁴⁵ BARTHES, Roland. *Como viver junto – Simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. Op. Cit., p. 65.

⁴⁴⁶ BLANCHOT, Maurice. *A Conversa infinita I: a experiência limite*, op. cit., p. 103.

invocação onde o invocado está fora de alcance, é, mesmo injuriado, respeitado, mesmo obrigado a calar-se, instado à presença da palavra, e não reduzido ao que eu digo dele, tema de discurso ou assunto de conversa, mas aquele que está sempre além, e fora de mim, me ultrapassando e pairando acima de mim, posto que o peço, desconhecido, virar-se pra mim e, estrangeiro, ouvir-me. Na palavra, é o exterior que fala dando lugar à palavra e permitindo falar.⁴⁴⁷

O disco corrente linguageiro, mesmo carcomido pelo mal, não deixa de seguir seus intentos. Professamos, endereçamos, pedimos ao outro que aceite nossa palavra. Talvez, desse feito, algo venha a restar.

A escrita busca encontrar melhor a distância, mas não a anula. Por isso, convoca a repetir, não cessa de não acontecer. Sofía e seus arroubos epistolares parece tomada pela demoníaca e incontrolável compulsão à repetição. No próprio forjar do termo, Freud mostra que a compulsão é algo que empurra, força a passagem e traduz uma necessidade, uma forçagem, que comprime, usando a força, a violência. Algo que faz sair à força, inevitável, que sai em um dito, em um ato, onde o sujeito é governado por uma necessidade que o empurra, o pressiona e o compele.

Lacan mostra em seus *Escritos*, no texto *O Seminário Sobre A Carta Roubada*⁴⁴⁸, que sua investigação o levou a reconhecer que o “automatismo de repetição” (*Wiederholungszwang*) toma seu princípio no que ele denomina *a insistência da cadeia significante* definida pela *instância da letra no inconsciente*.

No Seminário *Mais, ainda*, Lacan infere: “A escrita, então, não é um traço onde se lê um efeito de linguagem. É o que se passa quando vocês garatujam alguma coisa”⁴⁴⁹. Isto significa dizer que é mais ressaltado, na escrita, o gesto de endereçamento que o produto; mais a busca que o encontro. A garatuja é, antes de tudo, querer encontrar um espaço para se alojar, acariciando o papel⁴⁵⁰, reanimando as chamadas interiores.

⁴⁴⁷ DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal*. *Op. Cit.*, p. 103.

⁴⁴⁸ LACAN, Jacques. Seminário sobre A Carta Roubada. In: *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

⁴⁴⁹ LACAN, *O seminário: Livro 20 – Mais, ainda, op. cit.*, p. 164.

⁴⁵⁰ RODULFO, Ricardo. *Desenhos fora do papel: da carícia à leitura-escrita na criança*. Trad. Lia Pitliuk. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.

A escrita propõe, portanto, um outro percurso: um percurso amoroso. Talvez Sofía pedisse, por meio de seus escritos, aquilo que Derrida aponta a respeito das correspondências amorosas. Ele diz que o amante deveria queimar o que lhe é destinado, deveria “reler antes de queimar [...] para incorporar a carta (como um resistente diante da tortura) e passar a tê-la de cor. Guarde o que você queima, eis o pedido. Faça o seu luto do que eu mesmo lhe envio para me ter na pele⁴⁵¹”.

A pele como cripta, a pele como elemento morto-vivo que fricciona no outro, com o outro, para o outro, além do outro. Pele que delimita, diferencia, sustenta os desenhos de um corpo, corpo que não é senão memória e esquecimento.

O saber de cor – *par cœur*⁴⁵² – passa pelo corpo, como bem lembra Weinrich no livro *Lete – arte e crítica do esquecimento*, tomando emprestadas algumas palavras: “Valéry explica da melhor forma pelo seguinte teorema: *La mémoire est d’essence corporelle*”⁴⁵³. A memória deixa registros no corpo pulsional, instituindo caminhos, buracos, bordas e territórios. Esse registro, singular porque se dá na experiência com a alteridade, é também uma escrita.

Aqui, o cintilar da dupla face da palavra cor⁴⁵⁴ remete tanto à memória (de cor) quanto à diferença cromática. O deslizamento para *cœur* (coração) permite pensar que o aprender de cor, que não se dá sem o endereçamento, envolve também o outro; não apenas o semelhante, o outro mais imediato, mas o Outro remoto, antiqüíssimo, “original”, encarnado no coração do que se designa como *eu*, esse *eu* que sabe de cor – *par cœur*.

A memória é corporal. Não se encontra guardada nos compartimentos do cérebro, tampouco, literalmente, no coração. Talvez a escrita da memória esteja no corpo todo, e, para além do corpo, na alma, neste coração mencionado de modo figurado. Talvez a memória

⁴⁵¹ DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal. Op. Cit.*, p. 71.

⁴⁵² Derrida, em *Points de suspension*, fala em “uma história de ‘coração’ poeticamente envolvida no idioma ‘apprendre par coeur’, aquele de minha língua ou de uma outra, a inglesa (to learn by heart), ou de uma outra ainda, a árabe (hafiza (n zahri kalb) - um só trajeto em várias vias”. DERRIDA, Jacques. *Che cos’ e La poesia?* Trad. Fernando Scheibe. Disponível em: <<http://www.centopeia.net/traducoes/141/fernando-scheibe/che-cos>>. Acesso em: 03 novembro 2008.

⁴⁵³ Tradução do autor: “A memória é de essência corporal” (WEINRICH, Harald. *Lete – Arte e crítica do esquecimento. Op. Cit.*, p. 205).

⁴⁵⁴ Edson Luiz André de Sousa lembra que Goethe trabalha a relação entre *cor* e *ação* em sua *Doutrina das cores*: “As cores são ações e paixões da luz. Neste sentido podemos esperar delas alguma indicação sobre a luz” (GOETHE *apud* SOUSA, Edson Luiz André de. Noite e dia e alguns monocromos psíquicos. In: AGUIAR, Fernando; GUIMARÃES, Beatriz (orgs.). *Interfaces em Psicanálise e Escrita*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2008, p. 79).

seja o corpo, *seja* a alma, alma que moebianamente se confunde com a pele (reveste-se dela e a reveste), divisa última da alteridade que o outro representa. A pele, portanto, como local da diferença.

Zona de contato e de contraste, a membrana que guarda conteúdos e que ganha nome é ao mesmo tempo cerrada e permeável. Somos afetados por forças outras, nem sempre reconhecíveis. Quando somos endereço de uma destinação amorosa, nos sentimos tocados – esfrego minha linguagem na sua, pois a linguagem é uma pele⁴⁵⁵, sussurrou Barthes. A escrita cumpre em alguma medida esse roçar de leve com a pele, esse movimento de suavíssima fricção que a ficção endereçada promove.

Rímimi se viu compelido a aceitar a presença de Sofia, ainda que eclipsada, por meio de suas cartas e bilhetes. A leitura “consagra a penetração de uma intimidade por outra”⁴⁵⁶, é o momento em que a escrita de um toca a leitura de outro, instigando, por sua vez, um outro gesto de escrita.

A escrita recebida endereça também um convite. Só lê quem se sente convidado a ler, afinal, a escrita é uma atividade livremente escolhida, também deve ser livremente assumida⁴⁵⁷ e, por conseguinte, a leitura só pode acontecer deste mesmo modo.

A respeito da relação entre ler e escrever Barthes não se contere a perguntar: “Como se pode ler sem se sentir obrigado a escrever? Por outras palavras, pergunta monstruosa: como pode haver muito mais leitores do que escritores?”⁴⁵⁸. Ele parecia estar mirando a prerrogativa que ele levanta como critério a ser observado em uma leitura: o texto de fruição é aquele que leva a levantamentos de escritura⁴⁵⁹.

Se é com o corpo que se endereça, o que é que se *encara* quando se escreve? Por onde o cisco do estranho irá fisgar se escrevermos? Talvez devêssemos perguntar: que *léxico familiar*⁴⁶⁰ se desprende ao ativarmos a nossa escrita?

Como frisa Barthes, “Existe, sempre ameaçador, o risco de um *desconhecimento* do escritor (chamo assim aquele que quer escrever) a respeito dele mesmo”⁴⁶¹; portanto, há aí um lobo à espreita. O detalhe

⁴⁵⁵ BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*, op. cit., p. 99.

⁴⁵⁶ PICARD, Georges. *Todo mundo devia escrever: a escrita como disciplina de pensamento*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2008, p. 26

⁴⁵⁷ *Ibidem*, p. 45.

⁴⁵⁸ BARTHES, Roland. *A Preparação do Romance II – A obra como vontade*, op. cit., p. 29.

⁴⁵⁹ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. op. cit., p. 20-21.

⁴⁶⁰ GINZBURG, Natalia. *Léxico familiar*. Trad. Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

⁴⁶¹ Barthes, Roland. *A Preparação do Romance II – A obra como vontade*, op. cit., p. 145.

que merece aproximação é que Barthes, generoso, inclui na categoria “escritor” todo aquele que quer escrever. Basta, então, ter a fagulha do desejo acionada em direção ao gesto de escrita: se escritos somos, por que não escreveríamos?

Que caminhos existirão se não forem caminhados? Segundo a perspectiva da escritora Marguerite Duras, no livro intitulado *Escrever*:

A escrita é o desconhecido. Antes de escrever não sabemos nada acerca do que vamos escrever. Com toda a lucidez. É o desconhecido de nós mesmos, da nossa cabeça, do nosso corpo. Não é sequer uma reflexão, escrever é uma espécie de faculdade que temos ao lado da nossa pessoa, paralelamente a ela, de uma outra pessoa que aparece e que avança, invisível, dotada de pensamento, de cólera, e que, por vezes, pelos seus próprios fatos, está em perigo de perder a vida.⁴⁶²

Nesse espaço *outro*, a escrita acontece:

Se soubéssemos alguma coisa do que vamos escrever, antes de o fazer, antes de escrever, nunca escreveríamos. Não valeria a pena. Escrever é tentar saber aquilo que escreveríamos se escrevêssemos - só o sabemos depois - antes, é a interrogação mais perigosa que nos podemos fazer. Mas é também a mais corrente.⁴⁶³

Existe, nas operações de escrita, um acolhimento para o não sabido, para o desconhecido. Não valeria a pena, sopra Duras, ir contra esse não saber. O que esta lógica da *escrita descobrindo o que escreveríamos se escrevêssemos* propõe é escrever sem saber, para só então escrever e saber. Em outras palavras, é preciso deixar entrar o hóspede estranho – ou, mais além, convidá-lo.

Derrida, em estudos sobre a hospitalidade⁴⁶⁴, nos lembra que a palavra “convite” carrega a presença espectral de “fazer tempo”, seu

⁴⁶² DURAS, Marguerite. *Escrever*. Trad. Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 48.

⁴⁶³ *Ibidem*, p. 48.

⁴⁶⁴ DERRIDA, Jacques; DUFOURMANTELLE, Anne. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade*. Trad. Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

equivalente em hebraico⁴⁶⁵. Um convite, quando aceito, esgarça o tempo. Tomamos as rédeas do tempo quando queremos aceitar um convite, o que significa dizer que deixamos o cisco do outro entrar e, para isso, precisamos reorganizar topologias e cronologias.

Não somos instruídos a ponto de sabermos como se faz tempo. Seguimos vagas pistas, farejamos algo a respeito da destinação amorosa e nos colocamos alinhados com esse não-dito que, de algum modo, nos orienta. Onde sentimos a hospitalidade, o afago de ser recebido, hospedado, sentimos também que uma marca amorosa lateja.

Escrever atíça elementos dessa hospedagem, bem como da incessante busca por lugares que possamos habitar afetivamente. Apostando no trecho “*escrevo me afetando* no próprio processo de escrever”⁴⁶⁶, não se torna difícil compor com Barthes uma trilha, invocando a força da indagação: “*Em que acredito?*”⁴⁶⁷.

O ato de “professar” – verbo destacado por Derrida no livro *A universidade sem condição* –, bem como as implicações deste ato, convocam reflexões. Derrida define: “Fazer profissão de’ é declarar abertamente o que se é, em que se acredita, o que quer ser, pedindo ao outro para acreditar nessa declaração sob palavra”⁴⁶⁸.

Em suma, o que quer dizer *professar*? E o que ainda está em jogo nessa questão, relativamente ao seu trabalho, ao ofício (profissional, professoral ou não), à Universidade de amanhã e, nela, às Humanidades? Palavra de origem latina, “professar” (*profiteor, professus sum; pro et fateor*, quer dizer falar, donde vem também a fábula e, portanto, um certo “como se”) significa, em francês, como em inglês, *declarar abertamente, declarar publicamente*. [...] Professar é dar um penhor, empenhando sua responsabilidade.⁴⁶⁹

Se professar é dar penhor, o que podemos escutar aí? Trata-se de um ato, um ato de responsabilidade e “por nossa posição de sujeitos

⁴⁶⁵ *Ibidem*, p. 72.

⁴⁶⁶ BARTHES, Roland. *A Preparação do Romance II – A obra como vontade*, op. cit., p. 47.

⁴⁶⁷ *Ibidem*, p. 131-132.

⁴⁶⁸ DERRIDA, *A universidade sem condição*. Trad. Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 39.

⁴⁶⁹ DERRIDA, *A universidade sem condição*, op. cit., p. 38.

sempre somos responsáveis”⁴⁷⁰, deixou escrito Lacan. Para Barthes, escrever é deparar-se com a pergunta “em que acredito?” e é, também, colocar-se responsabilmente, pois o sujeito, ao escrever, se implica de modo a também deixar algo de si.

Todo o trabalho desta pesquisa em elevar o tema da escrita, do endereçamento e da memória desemboca na leitura disso que se pratica como sendo a escrita da pesquisa acadêmica. Eis o alcance deste trabalho teórico, indagar sobre as consequências da escrita, do endereçamento e da memória na instituição de ensino.

Sofía, institucionalizada no grupo Mulheres que Amam Demais, visava “fazer uma memória” em Rímini – e isso como parte de um plano maior, que era fazer memória nos homens do mesmo modo como eles passaram anos fazendo filhos nas mulheres. Sofía ecoa uma indagação que se encontra às margens da tese. O que buscamos quando escrevemos uma pesquisa no âmbito da teoria literária, inseridos em uma instituição de ensino? Nesse sentido, cabe fazer menção à experiência com a Oficina de Escrita⁴⁷¹ realizada durante o período de escrita dos efeitos desta pesquisa, oficina da qual se desprende a seguinte questão: professamos a memória ou professamos à memória?

Na leitura de escritos dos autores que acompanharam as vicissitudes deste estudo, algo em especial se destacou. Eu diria: foi inesquecível. Destaco como especial – e, assim, sumariamente enviado ao cômodo mais inviolável da memória – as seguintes linhas escritas por Barthes:

Texto quer dizer Tecido; mas, enquanto até aqui esse tecido sempre foi tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos, agora, no tecido, a idéia gerativa de que o texto se faz, se trabalha

⁴⁷⁰ LACAN, Jacques. Ciência e verdade. In: *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 873.

⁴⁷¹ O mote da Oficina era trabalhar a escrita e deixar-se trabalhar por ela. Busquei apoio principalmente nos estudos de Roland Barthes, que levanta o seguinte questionamento: “*Será que a literatura pode ser para nós algo que não uma lembrança de infância? Quero dizer: o que é que continua, o que é que fala da literatura depois do colégio?*” (BARTHES, Roland. Reflexões a respeito de um manual. In: *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 43). No eco desta pergunta, a Oficina de Escrita se posiciona contra o esvaziamento da escrita e da leitura na escola e na vida, ressaltando o viés da escrita como modo de posicionamento de um sujeito no meio em que vive – e destacando sempre que ambas, leitura e escrita, não são atos enclausurados nos ambientes literários e/ou de ensino e aprendizagem. Na oficina, a escrita é individual, mas a ponderação é coletiva.

através de um entrelaçamento perpétuo [...]. [...] perdido nesse tecido – nessa textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia. Se gostássemos de neologismos, poderíamos definir teoria do texto como uma hifologia (*hyphos* é o tecido e a teia da aranha).⁴⁷²

Isso que Barthes ficou tentado a chamar de *hifologia* é também um fazer malévolos: nos entregamos à perda quando escrevemos. A expectativa de encontro, contorno, convergência se esvai quando, em meio à experiência de registrar, nos vemos evanescentes. A escrita nos afeta de tal maneira que o composto, ou supostamente composto, se desfaz.

Para Derrida, “a escritura afeta a própria superfície de seu suporte. E essa não-pertença desencadeia a especulação”⁴⁷³. Deste modo, a memória escrita torna-se mais horizonte que chão, faz movimentar as superfícies moebianas das memórias ao mesmo tempo em que estabelece um porto de ancoragem. Talvez o passado não tenha mesmo utilidade alguma a não ser pelo fato de que ele pode ser percorrido.

O escrever lida com inutilidades. Não sendo inútil, lida com inutilidades. Ao modo da arte, a escrita convida a visitar lonjuras insuspeitadas, podendo até mesmo deixar para trás o sítio da utilidade e da exatidão. A psicanálise trabalha com restos; trabalha com o gozo, com a pulsão de morte, com sonhos, lapsos e com os vislumbres da fantasia – eis uma ciência decididamente voltada às virtudes do inútil. Pelos caminhos da psicanálise o romance *O Passado* foi lido e crivado, criando questões inusitadas, produzindo relações no plano dissimétrico que co-habitamos com estes estranhos, o outro e a nossa memória.

Nesse sentido, Blanchot afirma que “escrever muda-nos. Não escrevemos segundo o que somos; somos segundo o que escrevemos”⁴⁷⁴. Somos compelidos a responder ao que escrevemos, melhor dizendo: somos compelidos a responder por aquilo que escrevemos. Trocando em miúdos, no fim das forças, é pelo nome que se responde.

⁴⁷² BARTHES, *O prazer do texto.*, op. cit., p. 74-75.

⁴⁷³ DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal*. Op. Cit., p. 313.

⁴⁷⁴ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 86.

Escrever toca, sem dúvida, em nosso narcisismo, alvoroçando nossas noções de (des)valor e (des)prestígio. Encontramos latejantes na escrita barthesiana a presença da Freud como hipotexto, em especial no que tange ao narcisismo e seus arranhões. Para Barthes, escrever é um ato de Fazer-Valer, no entanto,

[...] o Fazer-Valer da escrita é intimamente penetrado por um sentimento deceptivo, de uma perda de valor: escrevo, portanto, convenço a mim mesmo (Ideal do Eu), mas, ao mesmo tempo, constato que: não, o que escrevi não é *meu eu inteiro*; há um resto, extensivo à escrita, que eu não disse, que constituí meu valor inteiro, e que preciso, a qualquer preço, dizer, comunicar, “monumentalizar”, escrever: “Valho mais do que aquilo que escrevo”.⁴⁷⁵

Se por um lado escrever alavanca decepções, por outro lado, enfrentando os entraves, vemos que é escrevendo que se decalca, ao longo do trabalho, algo do estilo de cada sujeito que escreve. Se lembrarmos o ensino fantasmático de Barthes, aproximando-o deste desdobramento, temos a escritura como modalidade ética e não como uma forma de comunicação. “Menos (ou mais) que um conceito”⁴⁷⁶, a escritura, para Perrone-Moisés, aponta para um ato. “Desde já ressalte-se o seguinte: a escritura é uma questão de enunciação”⁴⁷⁷, infere a estudiosa e tradutora de Barthes.

A escrita, vertida em escritura, marca uma diferença: para Barthes, a escrevência (informativa) se opõe à escritura (escrita com sabor)⁴⁷⁸. O ato de escrever não garante escritura, afinal, toda escritura é uma escrita, mas nem toda escrita é escritura. O projeto de ensino barthesiano procura apontar essas nuances, esse espectro de cores – diríamos: entre o preto e o branco, há cinzas.

Para Barthes, o estilo leva o homem ao limiar entre o poder e a magia, em uma metamorfose cega e obstinada que tem sempre algo de

⁴⁷⁵ BARTHES, *A Preparação do Romance II – A obra como vontade*, op. cit., p. 75-76.

⁴⁷⁶ PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 29.

⁴⁷⁷ *Ibidem*, p. 30.

⁴⁷⁸ Conforme visto anteriormente no capítulo “Introdução: o demônio e a peste” (BARTHES, Roland. *Escritores e escreventes*. In: *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007).

bruto⁴⁷⁹. No texto “Que é a escrita?”, no livro *O grau zero da escrita*, Barthes escreve que o estilo é um “surto floral”⁴⁸⁰, como se algo se erguesse para além do nosso conhecimento e domínio. É como se o escritor florescesse em cores imprevistas, só percebidas na passagem para a escrita.

Na pena de Barthes, em *A preparação do romance II: a obra como vontade*, aquele que escreve traça também vestígios do seu desejo. No entanto, essa “paixão” não é totalizante:

Já que escrever é entendido aqui como Desejo, como Paixão (foi assim que comecei a falar disso), é necessário colocar o princípio de uma ruptura, ou de uma cessação desse Desejo, dessa Paixão – por outras palavras, evocar a possibilidade de um *Contra-Escrever* e de um *Não-Escrever*, de uma *Para-grafia* (desviar o desejo para outra coisa que não seja escrever), ou de uma *A-grafia* (dominar ou extenuar a Paixão, ingressar na *Sensatez*, pois *Escrever não é sensato*).⁴⁸¹

Escrever não é sensato e há, ainda, o risco de se deixar extenuar por essa “paixão” – recobremos aqui, merecidamente, o *pathos*, no limiar entre a paixão e o sofrimento. Soffia e sua escrita beirando o sofrimento da paixão parecem concordar com as palavras inversoras do poeta Manoel de Barros⁴⁸²: “só não desejo cair em sensatez”...

Quem com a escrita se envolve, acaba se deparando com escolhas. A escrita “obriga a escolher, mas permite simultaneamente a nuance, o parêntese, a nota de ponderação”⁴⁸³. Para Georges Picard no livro *Todo mundo devia escrever: a escrita como disciplina de pensamento*⁴⁸⁴, “O que há de mais belo na escrita é a tensão entre o que está escrito e o que há por escrever.” Esse tensionamento mais ou menos rigoroso é movido desde os vapores da memória. No dizer de Barthes,

⁴⁷⁹ BARTHES, Roland. *Que é a escrita?* In: *O grau zero da escrita*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

⁴⁸⁰ *Ibidem*, p. 11

⁴⁸¹ BARTHES, Roland. *A Preparação do Romance II – A obra como vontade*, *op. cit.*, p. 51.

⁴⁸² BARROS, Manoel de. *Retrato do artista quando coisa*. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 61.

⁴⁸³ PICARD, *Todo mundo devia escrever: a escrita como disciplina de pensamento*, *op. cit.*, 2008, p. 19.

⁴⁸⁴ *Ibidem*, p. 20.

[...] devo escolher; pois o desejo não se dá a conhecer de imediato; [...] a forma, aqui, é muito próxima da *Fórmula*: fórmula de um medicamento, de uma construção, de uma operação mágica; o que oferece uma saída, o que desata, desamarra aquele que quer escrever.⁴⁸⁵

Trata-se de um trabalho que se lança na via da pergunta salientada por Duras: o que escreveríamos se escrevêssemos? Somente a escrita desamarra aquele que quer escrever e, para isso, não é necessário partir de um saber. O que escreveríamos se escrevêssemos sem saber?

Só se saberá escrevendo, afinal, “Não é com fatos, mas com palavras que se escreve”⁴⁸⁶. Para Picard, que destaca o escrever como disciplina de pensamento – desde que se escreva para pensar, e não se pense para escrever – o ato de escrever pode ser “uma disciplina de pensamento inteiramente privada, a exemplo dos diários íntimos, que são escritos todos os dias, no anonimato”⁴⁸⁷.

Picard afirma que não é preciso ter algo a dizer para poder escrever. Invertendo o sentido da fórmula, começa-se a notar que é preciso, antes de mais nada, escrever para ter algo a dizer. Esta inversão contraria uma crença antiga: escrever o que se pensa.

Toda escolha resulta em algo deixado para trás e, na “ordália do indecível”⁴⁸⁸, presenças espectrais se marcam, como uma nota ressoando ao efeito do pedal de um piano. As escolhas desamarram, mas, concomitantemente, atam ao pé do fogo. A cena de escrita, portanto, pode ser pensada como a cena da composição de uma ética. “Escrevo, logo sou’ pode fundar uma ética de existência pessoal”, escreve Picard⁴⁸⁹.

Para Derrida, não se trata de desejo de escrever, e sim, de “querer-escrever”:

⁴⁸⁵ BARTHES, Roland. *A Preparação do Romance II – A obra como vontade*, op. cit., p. 108.

⁴⁸⁶ PICARD, *Todo mundo devia escrever: a escrita como disciplina de pensamento*, op. cit., p. 52.

⁴⁸⁷ *Ibidem*, p. 44.

⁴⁸⁸ DERRIDA, Jacques. *Estados-da-alma da psicanálise: o impossível para além da soberana crueldade*. Trad. Antonio Romane Nogueira, Isabel Kahn Marin. São Paulo: Escuta, 2001, p. 11.

⁴⁸⁹ PICARD, *Todo mundo devia escrever: a escrita como disciplina de pensamento*, op. cit., p. 51.

Só se compreende o querer-escrever a partir do voluntarismo. O escrever não é a determinação ulterior de um querer primitivo. O escrever desperta ao contrário o sentido da vontade da vontade: liberdade, ruptura com o meio da história empírica tendo em vista um acordo com a essência oculta da empiria, com a pura historicidade. Querer-escrever e não desejo de escrever, pois não se trata de afecção mas de liberdade e de dever. Na sua relação ao ser, o querer-escrever pretenderia ser a única saída para fora da afecção. Saída apenas visada e ainda com uma visada que não tem a certeza de ser possível a salvação nem de ela estar fora da afecção. Ser afetado é ser finito: escrever seria ainda usar a manha em relação à finitude, e querer atingir o ser fora do sendo, o ser que não poderia ser nem afetar-me *ele próprio*. Seria querer-escrever a diferença: esquecer a escritura na palavra presente, tida como viva e pura.⁴⁹⁰

Querer-escrever seria, portanto, de alguma forma, tocar a escritura? A palavra tida como viva neste gesto de horizontes alargados?

Podemos perceber que, como afirma Perrone-Moisés, “O perpétuo escândalo de R.B. [Roland Barthes] é a escritura. A escritura ‘embaralha as cartas’⁴⁹¹, diante dela recuam os literatos, os cientistas, os pedagogos, os membros do partido”⁴⁹². A escrita toca o avesso do saber e, como escreve Derrida⁴⁹³, ser afetado é ser finito.

Lembremos com Derrida: “Entre o saber e o destinar, o abismo”⁴⁹⁴. Haveria, no obrar do endereçamento, um abismo que recolhe o saber para a distância onde não o alcançamos, mas pousamos a mirada? Destinamos sem saber em míopes endereçamentos. Eis um dos motivos pelos quais repetimos a operação. Repetir é preciso, caso contrário, o disco (*discourant*⁴⁹⁵) não corre.

Além disso, é repetindo que se professa. Daí inferimos: professamos sem saber, empreendemos pesquisas – no sentido

⁴⁹⁰ DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*, op. cit., p. 27.

⁴⁹¹ Foi esta a censura que lhe fez um lingüista, Louis-Jean Calvet, em *Roland Barthes (Un regard politique sur le signe)*. Nota da autora.

⁴⁹² PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

⁴⁹³ DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*, op. cit., p. 27.

⁴⁹⁴ DERRIDA, *O cartão-postal*, op. cit., p. 196.

⁴⁹⁵ LACAN, *O seminário 20: Mais, ainda*, op. cit., p. 48.

barthesiano – na medida em que endereçamos ao outro. E, portanto, vale dizer, “só somos escritos escrevendo”⁴⁹⁶.

Para Barthes, o leitor inaugura um espaço relacional pleno de consequências. Segundo Rafael Villari, na pesquisa barthesiana “o destaque é precisamente discriminar esse *topos* e tentar refletir sobre ele, quer dizer, tornar o ato de leitura e suas consequências um objeto de pesquisa e, dessa forma, perguntar-se pelas possibilidades de exegese do ato de leitura”⁴⁹⁷. A pesquisa, portanto, é um outro nome que pode ser dado ao trabalho de escritura.

Conselho a ser ouvido: “sonhar alto sua pesquisa”⁴⁹⁸. Primeiro perguntar e escrever; depois, procurar saber. Deixar a queima agir, a queima que, como ninguém, sabe *deixar*⁴⁹⁹.

O “apócrifo”, destacado por Ferro⁵⁰⁰ no livro *El lector apócrifo*, indica autenticidade duvidosa, legitimidade em risco. E nada poderia ser mais apócrifo que o trabalho de leitura, que rouba da própria memória, em franca *cleptomnesis*⁵⁰¹, para depois, na pior das hipóteses, professar. Professar, penhorar, ensinar, transmitir: uma cadeia. Quem se enclausura aí?

Quando professamos, o que destacamos? O que selecionamos (crivando, discriminando) como inesquecível e merecedor de retomada? Quando lemos, somos escrutinadores, agentes de ravinamento e superfície sulcada. Quando professamos, somos igualmente escrutinadores, agentes de ravinamento e superfície sulcada. Este é o charme da memória: repetir onde menos esperamos.

Professar não revoluciona nada, mesmo porque, acordando algo nas palavras, a etimologia ressaltada por Natali em *A política da nostalgia* nos decepçiona enormemente:

Se inicialmente o termo se referia a um movimento circular – *re-volutio* –, descrevendo a volta a um estado anterior e sugerindo a

⁴⁹⁶ DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*, op. cit., p. 222.

⁴⁹⁷ VILLARI, Rafael. *Literatura e Psicanálise: Ernesto Sábato e a melancolia*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2002, p. 99.

⁴⁹⁸ BARTHES, Roland. *Aula*, op. cit., p. 9.

⁴⁹⁹ Retomemos as palavras de Derrida: “Saber ‘deixar’, e o que significa ‘deixar’ é uma das coisas mais belas, mais arriscadas, mais necessárias que conheço. Muito próxima do abandono, do dom e do perdão. A experiência de uma ‘desconstrução’ nunca acontece sem isso, sem amor, se preferir essa palavra.” (DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elisabeth. *De que amanhã: diálogo*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004, p. 13.)

⁵⁰⁰ FERRO, Roberto. *El lector apócrifo*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1998.

⁵⁰¹ JITRIK, Noé. *Três imersões fugazes (Ensaio, cleptomnesis, desprendimento)*. Palestra no evento Bibliotecas Insaciáveis. UFSC/CCE, 2010.

possibilidade de repetição da história, foi só relativamente tarde que ele passou a designar uma mudança tão fundamental que seria capaz de separar o passado do presente. Com essa mudança no significado da palavra, fruto da transformação da forma de entender o movimento do tempo, o apego ao passado e as antigas formas de ser, bem como a rejeição do novo, assumiriam algo da natureza da necrofilia.⁵⁰²

Se o professor professa de acordo com a escrita da sua memória, e mais, de acordo com as suas leituras – portanto, de acordo com sua *cleptomnesis* –, ele não estaria longe de realizar um ofício necrofílico.

Como evoca Blanchot, invocando o mortífero contido na palavra, “Eu mesmo, falando-lhe, falo em vez de morrer, o que também quer dizer que falo neste lugar onde se morre”.⁵⁰³ A morte ronda a cena de escritura como fantasmagoria. A morte, nosso cisco entranhado, não cessa de estar *prestes a acontecer*, por isso, escrevemos e professamos sem saber.

Ainda sobre o saber, na via aberta por Derrida, temos a afirmação “A universidade é também uma cidadela exposta”⁵⁰⁴; por isso, podemos seguir, mas com passos vagarosos para melhor aproveitar a arte de se perder na cidade. Podemos flunar, errar, topar com sendas e vestígios, uma vez que “Basta haver um vestígio [*tracé*] para que alguma virtualização esteja em curso; eis aí o abc da desconstrução”⁵⁰⁵.

Justamente sobre esse tema, Derrida, no livro *A universidade sem condição*, explicita:

Eis, portanto, o que poderíamos, valendo-nos dela, chamar a Universidade sem condição: o direito de princípio de dizer tudo, ainda que a título de ficção e de experimentação do saber, e o direito de dizê-lo publicamente, de publicá-lo.⁵⁰⁶

⁵⁰² NATALI, Marcos Piason. *A política da nostalgia: um estudo das formas do passado*. *Op. cit.*, p. 31-32.

⁵⁰³ BLANCHOT, Maurice. *A Conversa infinita 1 – a palavra plural*, *op. cit.*, p. 127.

⁵⁰⁴ DERRIDA, Jacques. *A universidade sem condição*. Trad. Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 21.

⁵⁰⁵ *Ibidem*, p. 29.

⁵⁰⁶ *Ibidem* p. 18.

Publicar é uma maneira de apostar na perenidade: “o que eu publico eu armazeno”⁵⁰⁷, diria Derrida. Ele destaca o aspecto do público ressoando na universidade:

Essa referência ao espaço público permanecerá como o elo de filiação das Novas Humanidades à era das Luzes. Isso distingue a instituição universitária de outras instituições fundadas do direito ou no dever de dizer tudo. Por exemplo, a confissão religiosa. E mesmo a “livre associação” em situação psicanalítica. Mas é igualmente isso que a liga fundamentalmente a Universidade, e por excelência as Humanidades, ao que se chama literatura, no sentido europeu e moderno do termo, como direito de tudo dizer publicamente, até mesmo guardar um segredo, ainda que sob a forma de ficção.⁵⁰⁸

Se a literatura, como quer Lacan, “é uma acomodação de restos”⁵⁰⁹, é uma acomodação de restos que se apresenta como ficção, funcionando, assim, como articulação pública de ensejos mal conhecidos que nos acompanham, mas que não são totalmente de nossa jurisprudência: são *êxtimos*. Derrida ressalta o caráter público do professor, o que leva a crer que, ao modo da ficção, professor é uma maneira de fazer contato nesse plano dissimétrico que localiza o eu e o outro.

A produção escrita, querendo ou não, resgata fortemente esse viés do *tudo dizer, ainda que sob forma de ficção*. Na verdade, poder dizer tudo não significa conseguir dizer tudo, pois como se sabe, essa empreitada é impossível. É por não alcançar o ajuste fino da palavra que seguimos tentando, alinhavando sempre o mesmo discurso e lançando-o, responsabilmente, a título de experimentação dirigida ao outro.

Assim, publicamos. Publicar, no sentido de tornar público, enlaça a questão do escrito por um outro viés. Como infere Derrida no estudo sobre o cartão-postal, “Escrevo ocultando qualquer divulgação possível daquilo mesmo que parece estar ali publicado”⁵¹⁰. A palavra cintila,

⁵⁰⁷ DERRIDA, *O cartão-postal, op. cit.*, p. 259.

⁵⁰⁸ DERRIDA, Jacques. *A universidade sem condição, op. cit.*, p. 18-19.

⁵⁰⁹ LACAN, Lituraterra. In: *Outros Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 16.

⁵¹⁰ DERRIDA, *O cartão-postal, op. cit.*, p. 93.

carregando detritos e oferecendo-os amorosamente. E Lacan vai além, brincando com a língua: *p'oublier*⁵¹¹.

Derrida, ao chamar a atenção para o verbo professor, situa a discussão sobre esta prática pública no espaço da Universidade, mais precisamente, ligado às Humanidades. O pesquisador, que escreve, e o professor (que talvez já tenha sido ou venha a ser pesquisador), que professa: que pontos de confluência existiriam entre essas práticas dentro da Universidade?

O professor escreve, certamente escreve. Mas para Barthes: “Um professor não assina uma obra. Sua autoridade de professor não é a do autor de uma obra”⁵¹². Sua proximidade com a escrita se dá via *escrivência* – e como Barthes salientou em seu texto sobre os *escritores-escreventes*⁵¹³, a *escrivência* é a escrita informativa, sem sabor. Deste modo, por que interessa aqui aproximar escritura e ensino?

Daí se erige, para Perrone-Moisés, a pergunta: “A crítica-escritura pode ser ensinada?”⁵¹⁴ Qual a importância desse ensino? A aposta desta pesquisa é problematizar os caminhos que, desde a memória e sua escrita, desembocam no ensino e suas prerrogativas. Aprender é, de algum modo, forjar – no sentido do fazer artesanal – uma “carta interiorizada”⁵¹⁵, por assim dizer, o que não se dá sem endereçamento.

O professor, na definição de Barthes⁵¹⁶, é alguém que acaba suas frases, alguém que pensa em forma de frases. Já a escritura é a escrita do escritor. Não podemos mapear, de antemão, se há escritura nessas frases professadas. Em que medida a retomada teórica sobre memória e endereçamento nos permitiria uma leitura da noção de escritura barthesiana, saborosa, que nos levasse a deixar impressões apaixonadas sobre o ensinar?

Topamos, aqui, com Derrida novamente: “Professar é dar um penhor, empenhando sua responsabilidade”⁵¹⁷. Se professar é dar penhor e se a memória – não esqueçamos dela – lida com penhores de futuro

⁵¹¹ Registro de Lacan misturando esquecer e publicar. (LACAN, *O seminário: Livro 20 – Mais, ainda, op. cit.*)

⁵¹² DERRIDA, Jacques. *A universidade sem condição, op. cit.*, p. 44.

⁵¹³ BARTHES, Roland. Escritores e escreventes. In: *Crítica e verdade. Op. cit.*

⁵¹⁴ PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura, op. cit.*, p. 134.

⁵¹⁵ DERRIDA, *O cartão-postal, op. cit.*, p. 219.

⁵¹⁶ BARTHES, Roland. *O prazer do texto, op. cit.*, p. 60-61.

⁵¹⁷ DERRIDA, Jacques. *A universidade sem condição, op. cit.*, p. 38.

(nos advertiu Derrida em *Mal de arquivo*⁵¹⁸), podemos inferir que professar é dar penhor da própria memória.

A questão do ensino estaria situada nesta vizinhança, uma vez que penhora um saber e pede que sejam aceitas palavras remetidas e tomadas, em direção à memória, de modo amoroso e inesquecível. Tornar inesquecível é não menos que apostar em uma perenidade cuja garantia inexistente. Tornar inesquecível é deixar que se torne inesquecível, lembrando que “deixar”⁵¹⁹ é uma experiência que se dá pela via do amor.

Para não esquecer, escrevemos, publicamos. Professamos para não esquecer? Se, em alguma medida, ler a memória pode ter repercussões no professar, é o que se pretende responder com esta investigação.

Para repensar o homem em um espaço de discussão e reelaboração, Derrida, em *A universidade sem condição*, afirma que “Pelo menos desse ponto de vista, a desconstrução (não me incomoda em nada dizê-lo, nem mesmo reivindicá-lo) tem seu lugar privilegiado na Universidade e nas Humanidades [...]”⁵²⁰ e segue:

Por que relacionar tudo isso com insistência não somente à questão da literatura, dessa instituição democrática que se chama literatura, ou ficção literária, a um certo simulacro e a um certo “como se”, mas à questão da profissão de fé e de seu porvir? A razão é que, através de uma história do *trabalho*, que não é simplesmente o ofício, em seguida, do ofício que nem sempre é a profissão e, depois, da profissão que nem sempre é a do professor, eu gostaria de encadear essa problemática da Universidade sem condição a um penhor, um compromisso, uma promessa, um ato de fé, uma declaração de fé, uma profissão de fé.

521

Compromisso com uma profissão de fé que declara crer no arquivo... algo pisca-pisca aqui, acenando para uma familiaridade com o

⁵¹⁸ “O arquivo sempre foi um *penhor* e, como todo penhor, um penhor do futuro.” (DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p. 31).

⁵¹⁹ DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elisabeth. *De que amanhã: diálogos*. *Op. cit.*, p. 13.

⁵²⁰ DERRIDA, Jacques. *A universidade sem condição*, *op. cit.*, p. 24.

⁵²¹ *Ibidem*, p. 25.

que acontece na cena de *ensinatura*⁵²²: assim poderíamos chamar o fazer que unisse ensino e escritura. Se escritura é a escrita com sabor, *ensinatura* seria o ensino com sabor, um professar à memória realizado a partir de um “professar a memória”, colhendo exatamente o que se despreza, o resto, que é justamente onde está o sabor.

De modo magistral, Derrida define: “Fazer profissão de’ é declarar abertamente o que se é, em que se acredita, o que quer ser, pedindo ao outro para acreditar nessa declaração sob palavra”⁵²³. Essa citação excita uma outra, que perfuma⁵²⁴ na condição de epígrafe da presente pesquisa: “*Em que acredito?*” Querer escrever nos remete de imediato e brutalmente a essa pergunta, e essa brutalidade é uma prova que devemos enfrentar!”⁵²⁵. Declarar abertamente o que se é e em que se acredita é também um pedido endereçado ao outro para que chancelo, faça valer aquilo que eu empenho publicamente com minhas palavras e minha colheita.

A indagação retorna como cartão-postal: o que fica obliterado na cena de *ensinatura*? Resposta: o penhor. “Professar é se comprometer declarando-se, *fazendo-se passar por*, prometendo ser isso ou aquilo. [...] Não é necessariamente nem apenas ser isso, [...] mas prometer sê-lo, empenhando a própria palavra”⁵²⁶, enfatiza Derrida. Eis o retrato do espectro.

O conteúdo do professar é secundário em relação à posição desde a qual se professa. Trata-se aí de um lugar de testemunho. Para a psicanálise, a realidade é percebida por cada um de maneira diferente, uma vez que, sob condições subjetivas distintas, cada sujeito tem a sua verdade.

Para Shoshana Felman⁵²⁷, “O testemunho será, assim, em outras palavras, compreendido não como uma modalidade de enunciado sobre, mas como uma modalidade de acesso àquela verdade”. Segundo Felman,

⁵²² Neologismo forjado na ocasião desta pesquisa.

⁵²³ *Ibidem* p. 39.

⁵²⁴ Para Barthes, a epígrafe é o perfume do texto. (BARTHES, Roland. *A Preparação do Romance II – A obra como vontade*, *op. cit.*, p. 5).

⁵²⁵ BARTHES, Roland. *A Preparação do Romance II – A obra como vontade*, *op. cit.*, p. 131-132.

⁵²⁶ DERRIDA, Jacques. *A universidade sem condição*, *op. cit.*, p. 39.

⁵²⁷ FELMAN, Shoshana. Educação e crise ou as vicissitudes do ensinar. In: NESTROVSKI, Arthur; SILVA, Márcio Seligmann (org.). *Catástrofe e Representação*. São Paulo: Escuta, 2000, p. 27.

Nesse sentido, a psicanálise repensa profundamente e renova radicalmente o próprio conceito de testemunho, ao sugerir e ao reconhecer, pela primeira vez na história da cultura, que não é necessário possuir ou *ser dono* da verdade para *testemunhar* sobre ela de forma eficiente; que o discurso, enquanto tal, é testemunha sem o saber que aquele que fala, constantemente testemunha uma verdade que, apesar disso, continua a lhe *escapar*. Uma verdade que é, essencialmente, *inacessível* para o próprio orador.⁵²⁸

A psicanálise está afinada com este “escapar” apontado tanto teoricamente quanto no romance de Pauls. A radicalidade deste lugar desde onde se testemunha é sem dúvida, alinhada com a impossibilidade de tudo dizer. Não temos mais que a ilusão de apreender na memória conteúdos, portanto, há um comprometimento desde as bases no que se refere ao lugar desde onde se enuncia.

Segundo a psicanalista Maria Rita Kehl:

Se memória e linguagem são indissociáveis, sendo impossível se estabelecer a precedência de uma sobre outra – ambas se originam do mesmo traço que inscreve o sujeito no campo do Outro – também não é possível dissociar experiência e testemunho. É no ato de testemunhar, ou de narrar, ato de fala endereçado a um outro, que o vivido se constitui como experiência.⁵²⁹

Uma questão topológica faz um convite para que criemos o tempo de tomar a questão do testemunho da experiência e sua relação com o professor. É em direção ao outro que a experiência se constitui, tão endereçada quanto a memória – e também endereçada à memória. O lugar desde onde se professa é também o lugar de onde se pode narrar.

Isso significa dizer, na esteira de Derrida, que o lugar de onde se professa se assemelha a uma fábula. Lembramos fabulosamente, de onde podemos concluir que fabulosamente professamos. Nem redutível à prática, tampouco à teoria,

⁵²⁸ *Ibidem*, p. 27.

⁵²⁹ KEHL, Maria Rita. Prefácio. In: COSTA, Ana. *Corpo e Escrita: relações entre memória e transmissão da experiência*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p. 22.

Professar consiste sempre num ato de fala performativo, embora o saber, o objeto, o conteúdo do que se professa, do que se ensina ou se pratica permaneça de ordem teórica ou constativa. Como o ato de professar é um ato de fala e o acontecimento que ele produz só depende dessa promessa languageira, pois bem, sua proximidade da fábula, da fabulação, da ficção, do “como se”, será sempre temerária.⁵³⁰

Fabulações, tais como arquivo, ensino, desejo de escrever? Promessas languageiras produzem acontecimentos, desde que movidas, desestabilizadas, lusco-fuscadas por algum brilho fugáz. A escrita perpetua, conserva, torna imortal; não garante, mas testemunha o apelo contido no professar.

No faro tosco do endereçamento, traçamos sendas. Buscamos a sinalização devolvida pelo outro em nossa direção como quem busca confirmação, autorização para seguir. De modo furtivo, eis que se dá a ver a presença de “vaga-lumes”, como se refere Georges Didi-Huberman⁵³¹ a respeito das pequenas “moscas-de-fogo” (*fireflies*) que se destacam por entre imóveis contornos. Na intermitência do apagado, marcas, pontilhando comparecimentos. A repetição pauta o ritmo.

O professar promove um acontecimento. Trata-se, aí, do trabalho da linguagem, alçando palavras na distância e na urgência do beliscão que nos acossa e que faz correr o disco. O disco corre sem temer a repetição, marcada ao modo destas pequeninas lamparinas que, como moscas de fogo, apontam para a brevidade do acontecimento. Mal se anuncia, já aconteceu.

Como guardar o inapreensível? Somos arquivos falíveis, falindo, se desmaterializando. No entanto, ou talvez por isso mesmo, visamos o grave intento de fazer no outro uma memória daquilo que professamos. Vale lembrar que “arquivo” remete a *Arkhé*⁵³²: ao mesmo tempo começo e comando, lugar ali onde se comanda, de onde se dá ordens. O que faz um mestre senão comandar?

⁵³⁰ DERRIDA, Jacques. *A universidade sem condição*, op. cit., p. 39-40.

⁵³¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 13.

⁵³² DERRIDA, *Mal de arquivo*, op. cit., 2001, p. 11.

A não ser que a promessa linguageira aposte sua fé no obliterado, no obscurecido, naquilo que consta, mas não conta: o sabor. A *Aula*⁵³³ de Barthes o coloca não como mestre apenas, mas como mestre-de-cerimônias de um ensino escritural:

Empreendo, pois, o deixar-me levar pela força de toda vida viva: o esquecimento. Há uma idade em que se ensina o que se sabe: isso se chama *pesquisar*. Vem talvez agora a idade de uma outra experiência, a de *desaprender*, de deixar trabalhar o remanejamento imprevisível que o esquecimento impõe à sedimentação dos saberes, das culturas, das crenças que atravessamos.⁵³⁴

A força de toda vida viva, o esquecimento, articula-se com uma outra força, sendo esta última desmunida e saborosa ao mesmo tempo:

Essa experiência tem, creio eu, um nome ilustre e fora de moda, que ousarei tomar aqui sem complexo, na própria encruzilhada de sua etimologia: *Sapientia*: nenhum poder, um pouco de saber, um pouco de sabedoria, e o máximo de sabor possível.⁵³⁵

Que lugar para a sapiência? Lidar com o que não se sabe é, para Barthes, exercitar o máximo sabor. Que experiências de sapiência podemos viver na universidade?

Quando nos colocamos envoltos em citações, publicações, bibliotecas e arquivamentos, estamos validando arquivos e modos de arquivar, o que implica uma posição de escolha diante da perda. Quem decide o que será desprezado e o que merece permanecer? Trata-se de perguntar sobre a ética da perda e do apagamento.

Aqui, esta “sonhosa digressão”⁵³⁶ convoca a pensar na esteira da pergunta de Derrida no livro *Estados-da-Alma da Psicanálise: o*

⁵³³ BARTHES, Roland. *Aula*, op. Cit.

⁵³⁴ *Ibidem*, p. 47.

⁵³⁵ BARTHES, Roland. *Aula*, op. cit., p. 47.

⁵³⁶ DERRIDA, Jacques. *Estados-da-alma da psicanálise: o impossível para além da soberana crueldade*. Trad. Antonio Romane Nogueira, Isabel Kahn Marin. São Paulo: Escuta, 2001, p. 10.

impossível para além da soberana crueldade: “de que salvação pode tratar-se?”⁵³⁷ O que escolhemos salvar, destacar, perpetuar? Para Barthes, somente uma via se apresenta: a sapiência, o mínimo de saber com o máximo de sabor. E o sabor não é repetível, apenas experienciável.

E aí estaremos próximos da dimensão da escritura. Perrone-Moisés, comentando a *Aula*, escreve que

Esta é a grande questão de um ensino artístico e, no caso de Barthes, de um ensino escritural: aberração, se ele for entendido como transmissão de um *know-how*, pois o *know-how* da arte é irrepetível; mas a possibilidade, se se entender esse ensino como aprendizagem de uma postura ou de uma impostura artística. A suspeita de impostura paira, é claro, sobre tal ensino. Pois a ética subentendida ao ensino institucional exige a repetição (para a manutenção do sistema, como já apontara Nietzsche), e a repetição, implica uma responsabilidade, isto é, do mestre.⁵³⁸

Quando o desaprender⁵³⁹ entra em cena – e para Barthes essas colocações não estão distantes da influência da psicanálise e seu conceito de inconsciente – dá-se o remanejamento imprevisível do esquecimento agindo sobre a sedimentação dos saberes. Isso se dá sem saber, mas com muito sabor. Por este motivo, Perrone-Moisés considera Barthes um mestre-de cerimônias⁵⁴⁰, não por comandar, mas por mover algo na cena. Pode um crítico-escritor ser acolhido numa instituição de ensino como um mestre, se a incompatibilidade entre ensino institucional e a escritura se manifesta em tantos níveis?⁵⁴¹

Sobre a reivindicação barthesiana de prazer, tanto na escritura quanto no ensino, Perrone-Moisés escreve: “Não se trata aqui do prazer como um simples recurso pedagógico, de uma motivação, de um meio para fazer engolir a pílula amarga do saber. O prazer é o guia e o

⁵³⁷ *Ibidem*, p. 12.

⁵³⁸ PERRONE-MOISÉS, Leyla. Prólogo. In: BARTHES, Roland. *Aula, op. cit.*, p. 52-53.

⁵³⁹ Em 2011 realizou-se na UFSC por ocasião da Semana de Pesquisa e Extensão (SEPEX) um minicurso, sob a minha coordenação, intitulado “Oficina de Escrita: desaprender com Manoel de Barros”, propondo pensar sobre os efeitos do ensino institucionalizado sobre os sabores do aprender. Este trabalho também fez parte do projeto ligado à bolsa CAPES-REUNI.

⁵⁴⁰ PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 145.

⁵⁴¹ *Ibidem*, p. 145-146.

objetivo”⁵⁴². Por isso a posição do mestre-de-cerimônias, deixando vazio o lugar de saber.

É isto seria o que chamei de *ensinatura*⁵⁴³, pois “o crítico-escritor, enquanto professor, é portanto o demonstrador de um fazer e não o expositor de um saber”⁵⁴⁴. A psicopedagoga Alicia Fernández⁵⁴⁵, em estudo sobre o que faz um professor ser lembrado com um grau de excelência pelos seus alunos, conclui que aquele que transmite entusiasmo ao ensinar logra maior sucesso em seu objetivo docente, uma vez que não é a informação que fica, mas sim, o que acaba marcando é o desejo transmitido. Desejo, essa fagulha que tanto interessa à psicanálise, bem poderia interessar cada vez mais às outras áreas.

Sobre esta questão, podemos pensar que “o desejo não é o que a fala exprime, mas o que a fala constitui, o que ela é. E se ela supõe uma sujeição, um assujeitamento, é à lei da fala, é ao desejo do Outro [...]”⁵⁴⁶. Podemos dizer que a palavra é o veículo de constituição do sujeito – é o que está “entre”, poderíamos pensar, é a liga do desastre. Por isso nos lançamos na linguagem.

Com a escrita, aquele que escreve se percebe recriador do que lê e esta experiência se volta para o sujeito que escreve, produzindo uma série de questionamentos; o que implica, por sua vez, em uma tomada de posição. Mesmo que não se possa escrever, se escreve. Nas belas palavras de Duras⁵⁴⁷:

Escrever.
Não posso.
Ninguém pode.
É preciso dizer: não se pode.
E se escreve.

⁵⁴² *Ibidem* p. 153-154.

⁵⁴³ É exatamente assim que se procede no fazer da Oficina de Escrita, lugar situado à terceira margem, quase invisível na Universidade e efêmero desde a sua criação. Por este motivo, destaca-se a importância de se trabalhar com a escrita e com as possibilidades de transmissão do desejo de escrever com futuros docentes (no caso, os oficinandos, graduandos em cursos de licenciatura da UFSC).

⁵⁴⁴ *Ibidem*, p. 148.

⁵⁴⁵ FERNANDES, Alicia. *A Inteligência Aprisionada*. Trad. Iara Rodrigues. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

⁵⁴⁶ JURANVILLE, Alain. *Lacan e a Filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987, p. 86.

⁵⁴⁷ DURAS, Marguerite. *Escrever*. Trad. Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 47.

Na escrita também há a ausência daquele que escreve, retirado de sua própria escritura⁵⁴⁸:

Escrever é retirar-se. Não para a sua tenda para escrever, mas da sua própria escritura. Cair longe da linguagem, emancipá-la ou desampará-la, deixá-la caminhar sozinha e desmunida. Abandonar a palavra. [...] Deixá-la falar sozinha, o que ela só pode fazer escrevendo.⁵⁴⁹

Ou seja, obrar, com e apesar da ausência, “a ausência como sopro da letra, pois a letra vive”⁵⁵⁰. Desamparada e desmunida, vive. Fala sozinha, louca. Caminha, errante.

Cada linha escrita a partir da memória (*cleptomnesis*) acaba atualizando, de algum modo, a “silhueta um tanto espectral”⁵⁵¹ da catástrofe. Mas talvez não se trate de reter, conter a catástrofe. A catástrofe é inevitável, além do mais, como infere Barthes⁵⁵², ela já aconteceu. É a *escritura do desastre*, para lembrar Blanchot⁵⁵³.

O arquivo pleno, concreto e completo, é irrealizável. A memória só existe como álbum. E, lida, retoca e potencializa a fragmentação de álbum que a constitui, a tal ponto que vira cinza. Nesse ínterim, que olhar temos a ofertar para a catástrofe? Que olhar temos a endereçar para a escrita como cinza?

Assediado Derrida, neste ponto, torna a mirada mais interessante: podemos olhar para a “noite”, olhar para “aquilo que abala”⁵⁵⁴. Um escrito contém abalos. Um escrito, quando arquivado nos meandros institucionais de uma biblioteca, deveria estar nas prateleiras da categoria “noite”.

É noite quando sonhamos. Assim como Freud, que procurou saber sobre os sonhos e o que estes decalcavam, o sonhar nos interessa. Sonhos são quase restos, é o que há de mais desprezado. São, por este motivo, arquivos valiosos. A psicanálise se calcou nesses restos para

⁵⁴⁸ DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*, op. cit., p. 61.

⁵⁴⁹ *Ibidem*, p. 61.

⁵⁵⁰ *Ibidem*, p. 64.

⁵⁵¹ DERRIDA, Jacques. *Estados-da-alma da psicanálise: o impossível para além da soberana crueldade*, op. cit., p. 14.

⁵⁵² BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. Martins Fontes: São Paulo, 2003.

⁵⁵³ BLANCHOT, *The writing of the disaster*. Op. cit.

⁵⁵⁴ DERRIDA, Jacques; DUFOURMANTELLE, Anne. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade*. Trad. Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003, p. 44.

erigir sua teoria. Freud e a interpretação de sonhos⁵⁵⁵ (os *rêbus*⁵⁵⁶ a serem decifrados) impulsionaram muito do que se conhece hoje a respeito de escrita, restos e interpretação.

No livro *O prazer do texto*, Barthes salienta que a prática com o texto é *ler-sonhar*⁵⁵⁷, uma perspectiva hifenizada. A contradição habita a cena de escritura, ponto em comum com o sonho. Ambos, sonho e escrita, são acontecimentos da ordem do *Unheimlich*. Via Barthes, o sonho e a perda podem fazer parte das discussões acadêmicas – porém, o interessante seria que isso pudesse se estender para além das discussões teóricas, e esta é a grande dificuldade: como?

Como salienta Didi-Huberman, seria preciso que a memória fosse uma força e não um fardo⁵⁵⁸ e que, na medida do arquivamento do escrito, ele pudesse, plutonianamente, sair dos subterrâneos (com força de ato) e vir à cena. Acende / apaga / acende / acende para acordar. Porque “nada é rígido para quem, alternadamente, pensa e sonha”⁵⁵⁹, mas é preciso sonhar acordado.

Nenhuma escrita é desinstitucionalizada – muito embora possa configurar um campo de resistência na instituição – e uma tese de doutorado se implica diretamente nesta questão. Para Derrida, em *O olho da universidade*,

A instituição não é somente paredes e estruturas exteriores que cercam, protegem, garantem ou restringem liberdade de nosso trabalho, é também, e já, a estrutura de nossa interpretação. Assim sendo, se ela visa a alguma consequência, aquilo que muito apressadamente se denomina a desconstrução nunca é um conjunto teórico de procedimentos discursivos, ainda menos um novo método hermenêutico que trabalha sobre arquivos ou enunciados cobertos por uma dada instituição estável; é também, e pelo menos, uma tomada de posição, no próprio trabalho, em relação a estruturas político-institucionais que constituem e regulam nossa prática, nossas competências e nossos desempenhos.⁵⁶⁰

⁵⁵⁵ FREUD, Sigmund. A interpretação dos Sonhos (1900-1901). *Op. cit.*

⁵⁵⁶ Alusão a uma espécie de enigma a ser decifrado. (*Ibidem*)

⁵⁵⁷ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*, *op. cit.*, p. 47.

⁵⁵⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*, *op. cit.*, p. 153.

⁵⁵⁹ BACHELARD, Gastón. *Direito de Sonhar*. Rio de Janeiro: Difel, 1986.

⁵⁶⁰ DERRIDA, Jaques. *O olho da universidade*, *op. cit.*, p. 108.

Se nossas práticas encontram-se balizadas, é mister trabalhar com essas balizas. A experiência da desconstrução passa por aí, pois aí há cinza. Cumprir exigências acadêmicas e dar ouvidos ao desejo: duas lógicas por vezes irreconciliáveis, a não ser, é claro, que lancemos mão de um perigosíssimo suplemento...

“Letra pretérita”, notou Ferro⁵⁶¹ em suas pesquisas e andanças pelos restos e pela escrita. Se a escrita puder ocupar as prateleiras da noite, teremos não só cinza, como também uma forma de suplemento imprevisto. A letra pretérita vem do futuro, onde há fogo.

Para terminar sem encerrar, um endereçamento: algo já visto, já lido, imposto novamente para marcar repetição e entesouramento:

The art of losing isn't hard to master;
so many things seem filled with the intent
to be lost that their loss is no disaster.

Lose something every day. Accept the fluster
of lost door keys, the hour badly spent.
The art of losing isn't hard to master.

Then practice losing farther, losing faster:
places, and names, and where it was you meant
to travel. None of these will bring disaster.

I lost my mother's watch. And look! my last, or
next-to-last, of three loved houses went.
The art of losing isn't hard to master.

I lost two cities, lovely ones. And, vaster,
some realms I owned, two rivers, a continent.
I miss them, but it wasn't a disaster.

-Even losing you (the joking voice, a gesture
I love) I shan't have lied. It's evident
the art of losing's not too hard to master
though it may look like (Write it!) like disaster.⁵⁶²

⁵⁶¹ FERRO, Roberto. *Da literatura e dos restos*, *op. cit.*, p. 25.

⁵⁶² BISHOP, Elisabeth. *One art*. Conforme nota número tal. “Uma arte” - Na tradução de Horácio Costa (BISHOP, Elisabeth. *Poemas*. Trad. Horácio Costa. São Paulo: Cia das Letras, 1990, p. 207):

“A arte de perder não tarda aprender;
tantas coisas parecem feitas com o molde
da perda que o perdê-las não traz desastre.

Perca algo a cada dia, que estranha aprendizagem. Ensinar sem saber: um mau passo? Catastrófico, afinal, a arte de perder parece ser a única coisa que não é *hard to master*.

Ensinar (s)e(m) saber e ensinar para saber: sigamos professando, pois professar é, a um só tempo, uma aposta e um modo deveras belo de entesourar “entresonhando”. E deixar que algo aconteça é uma experiência que não se dá sem amor, sonhando alto uma pesquisa endereçada.

Perca algo a cada dia. Aceita o susto
de perder chaves, e a hora passada embalde.
A arte de perder não tarda aprender.
Pratica perder mais rápido mil coisas mais:
lugares, nomes, onde pensaste de férias
ir. Nenhuma perda trará desastre.
Perdi o relógio de minha mãe. A última,
ou a penúltima, de minhas casas queridas
foi-se. Não tarda aprender, a arte de perder.
Perdi duas cidades, eram deliciosas. E,
pior, alguns reinos que tive, dois rios, um
continente. Sinto sua falta, nenhum desastre.
- Mesmo perder-te a ti (a voz que ria, um ente
amado), mentir não posso. É evidente:
a arte de perder muito não tarda aprender,
embora a perda - escreva tudo! - lembre desastre”



Como se endereçada...⁵⁶³

⁵⁶³ KAPOOR, Anish. *Shooting into the Corner*. 2009.

POST-SCRIPTUM

*Esta carta, eu lhe cito, é interminável
pois ela pede o impossível.*

Jacques Derrida

*Digo: para terminar, e não para concluir.
De fato, qual seria a conclusão deste curso?*

– A própria obra.

Roland Barthes

Devo agora precipitar minha conclusão, “*Comme si la fin du travail était à l’origine du monde*”⁵⁶⁴. No mundo que passou a existir durante a feitura desta pesquisa, foram perseguidos traços vestigiais de autores que pudessem, de modo interessante, colaborar para o avanço das dobraduras e vincos aqui propostos, com o intuito de construir uma pesquisa sobre possibilidade de tomarmos a memória como (uma) literatura – não como comumente se toma, a literatura como memória – sem deixar de considerar, nesta artesanaria, a questão da avaria e da perda.

A literatura, aqui, foi apontada no sentido dos vetores (e vapores) barthesianos: a literatura não sabe algo, ela sabe *de* algo⁵⁶⁵, um saber ao redor, pelas beiradas, chamuscado. Trata-se, aí, de um saber não apreensível como conteúdo, mas sim, *prestes a*, sorrateiro como poeiras por debaixo da porta.

Com saber e muito sabor, colocam-se elencadas algumas das ficções esculpidas pelo mal de arquivo que, irreparável no esmero de sua arte, não cessa de obrar. Sabemos do que restou, saboreamos o que queimou. Assim, nessa verdadeira obra, a fabulação não há de cessar.

A mulher professando o amor e o homem empenhando-se em esquecer; a professora e o aluno; a memória cozendo: na tese a ficção

⁵⁶⁴ DERRIDA, Jacques. *A universidade sem condição*. Trad. Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 58. (“Como se no fim do trabalho estivesse a origem do mundo” - minha tradução.)

⁵⁶⁵ A referência, aqui, é àquilo que Roland Barthes designa por “mathesis”, uma vez que a Literatura propicia a mobilização de saberes que não aspiram a uma totalização: “a Literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe *de* alguma coisa...” (BARTHES, Aula, op.cit, p. 19)

vaga sonâmbula meio à escuridão. Teóricos são recortados e citados a fim de excitar o que se apresenta da leitura do romance *O Passado*, de Alan Pauls. Nele pulsam as figuras do esquecimento e as artes da memória, possibilitando arranjos inusitados entre ficção e teoria.

Os deveres e os devires da memória são colocados em questão no espaço do lembrar ressaltado no romance de Pauls. O romance tomado como *corpus* aposta nas disparidades e desconexões que compõem o tecido das memórias. A memória aparece fendida do mesmo modo como Derrida salienta que o arquivo é um conceito fendido⁵⁶⁶.

As reflexões provenientes da leitura do romance de Pauls foram enriquecidas graças à associação entre a teoria e a vivência com a coordenação do projeto da “Oficina de escrita: desejo de escrever” na Universidade Federal de Santa Catarina, esta última como parte integrante do Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (Reuni), financiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). A prática com a Oficina de Escrita foi responsável pelas intuições e articulações mais inusitadas da construção da pesquisa. Trabalhar com o ensino de Barthes e, a partir dele, confiando nele, encarar o aventureiro das próprias limitações, bem como suspender limitações impostas pelo o lugar ocupado por quem se encontra professando em um ambiente acadêmico, foi a experiência mais marcante envolvendo a escrita desta pesquisa.

Desse conjunto mais ou menos articulado de encontros entre teorias e vivências, algo decantou. O que restou foi tomado amorosamente *como se* colhido pela escuta e, revolvido, tal qual solo tocado por uma força exterior, foi transformado em tese. Nota-se que uma pesquisa se faz a partir de encontros, ficcionalizando possibilidades somente antevistas pelo desejo.

Sobre as relações entre literatura e psicanálise, temos que “o texto literário deve incitar-nos, a partir do insabido, para a pesquisa, fazendo com que o analista resista aos encantos e à sedução que todo o discurso, ainda mais o literário, nos oferece. Ao invés de possuí-lo, fazê-lo falar”⁵⁶⁷. A colheita realizada pela leitura visou abrilhantar trechos do romance na medida em que, inseridos em outro tecido de escrituras, ele pudesse se tornar um pouco desconhecido. E assim, no estranhamento da justaposição, o texto fala novamente.

⁵⁶⁶ DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p. 110.

⁵⁶⁷ VILLARI, Rafael Andrés. *Literatura e Psicanálise: Ernesto Sábato e a melancolia*. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2002, p. 28.

Na pesquisa, teoria e ficção tecem um pacto de miragens. Ambas fazem ressoar o perdido, o ausente, o eclipsado. Nessas leituras escutam-se múltiplas vozes, ecos, espelhos e ressonâncias. Apontando paradoxos e permitindo a coexistência de contradições, foi investigado sobre as imbricações do passado no presente e sobre mescla de gozos e nostalgias que temperam o obrar da escrita e do endereçamento em sua íntima relação com a memória e com o ato de professor.

De migalhas e restos que insistem constitui-se a escrita. No entanto, bem antes de escrever, estamos escritos. Na leitura que faz de Freud, Derrida explica que memorização e repetição são indissociáveis da pulsão de morte. A presente pesquisa propôs, a partir da memória, uma metodologia que toca a disseminação, pois, diferente de um arquivo que acumula, a memória, espriada, também se constitui com a perda.

E alguma relação com a escrita também se faz possível se pensarmos que, ao elegermos uma palavra, estamos descartando outras. Assim, no encadeamento da frase, propomos, em endereçamento, um *semi-dizer*, ou seja, um dizer que não diz por completo, que diz na sua incompletude, mas que permite que o destinatário ali encontre engate.

Afinal, “a língua não se esgota na mensagem que engendra”⁵⁶⁸, e mais: “essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir”⁵⁶⁹ é justamente o charme da imprecisão, que Barthes nomeou de movimento de *miragem*, sempre empurrando para mais longe⁵⁷⁰.

Tanto a literatura quanto a psicanálise estão voltadas para o sabores da deriva. A propósito dessas vizinhanças, Ruth Silviano Brandão aponta que:

Para Freud, há um núcleo comum entre as diversas disciplinas, como psicanálise, etnologia, lingüística, literatura: a estrutura edipiana. Assim, há algo comum entre a refeição totêmica, a ceia cristã ou o banquete literário, a festa ficcional feita com a língua materna tornada pátria. Aí, nesse espaço, autores e leitores alimentam-se intertextualmente uns dos outros. Come-se ou

⁵⁶⁸ BARTHES, Roland. *Aula, op. cit.*, p. 14.

⁵⁶⁹ *Ibidem*, p. 16.

⁵⁷⁰ *Ibidem*, p. 35.

cospe-se, como faz o ego de prazer. Incorporação, apropriação – novas receitas, novo festim.⁵⁷¹

A pesquisa é esse novo festim, comendo e cuspiendo rastros e esburacamentos. A incorporação das leituras na pesquisa se faz em um banquete que, como escreve Brandão, está próximo de um banquete literário ou festa ficcional. Pauls, por meio de sua escrita, lançou um convite. A pesquisa, por sua vez, lança outro, mas retoma, em eco, o primeiro.

O homem é o ser que esquece. O esquecimento, na narrativa de *O Passado*, aparece como obstáculo e ao mesmo tempo herói. A partir da memória e apesar da memória, ninguém escapa ao *defeito* que marca a todos os seres humanos. A pesquisa, acompanhando a narrativa de *O Passado*, caminha em direção a um *pathos*, mas o que nela se move envia em direção aos verbos amar e ensinar.

O passado que dá título ao livro e que aparece nomeando também a pesquisa trouxe a possibilidade de destacar *o tempo* como um elemento importante, tanto no romance como também, de certo modo, na psicanálise, uma vez que esta aponta para o processo de construção de fronteiras como algo indissociado da memória. Rímimi foi o expoente ficcional em destaque nos caminhos que, pela via da psicanálise, agitaram conceitualizações a respeito da memória e do esquecimento na presente pesquisa.

Acompanhando o trilhamento das ficções de Sofia, aproximando-o da temporalidade que, segundo a psicanálise, rege a memória, podemos confirmar que há ressonâncias dessa memória estranha, mas ao mesmo tempo familiar, na escrita de Sofia. A escrita tem efeitos sobre aquele que escreve e isso pode ser constatado no movimento das experiências da personagem, onde o procurar remeter-se ao outro para saber de si é destacado.

O passado fabuloso/fabulado mesclou-se com os futuros imaginados e antecipados. Poderia se pensar que o tempo de *O Passado* é o tempo do inconsciente, onde se produzem as figuras do desejo. O romance, mais espelho que janela, pode servir como ponto de partida para que se relancem questionamentos importantes a respeito da memória e da literatura, ou melhor, da memória como literatura. O apelo ficcional da memória se destaca e permite produzir reflexões sobre o arquivo anarquívico que nos compõe.

⁵⁷¹ BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literatura e Psicanálise*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1996, p. 44.

Pauls tem um apelo sintático. Nas andanças da narrativa e do personagem Rímini topamos com trapos de língua, coisas esfaceladas e o rumorejar constante da pulsão de morte. Além disso, o personagem mostrou ter a memória extraviada: como não poderia deixar de ser, o esquecimento não perde sua via. No romance o esquecimento aparece como um envio extra. Para Rímini, o passado foi agente de desvios e alterações no atemporal da memória.

Assim, com a leitura do romance, um outro rearranjo começa a se esboçar para este leitor desacomodado pela *estranheza* de se deparar com uma síndrome de precoce Alzheimer linguístico. O leitor de Pauls vive, com o romance, uma experiência de serendipidade⁵⁷²: surpreendido, encontra o não buscado. Por meio do percurso de escrita de Sofía, ou melhor, na medida em que Sofía colocava-se como remetente em escritos endereçados para o amado, a narrativa do romance (bem como as memórias de Rímini) se rearranjavam.

A síndrome de Rímini comia rastros, depredando seu arquivo. Sofía, por sua vez, instigava comparecimentos e forjava uma feitura de tempo que não havia sido prevista. Cabe lançar a pergunta: deixar rastro é também uma síndrome crônica?

Depois de muitas voltas pela teoria e pelo romance, torna-se possível constatar que o desvio, os caminhos transversos e oblíquos – os *Umwegen* – constituem o percurso postal. Podemos concluir que o destino é sempre destino *alterado*, pois passa pela dimensão de alteridade.

O saber de cor não pode se ver livre do esquecimento, esse defeito (na verdade, mais efeito que defeito) que faz *errar*. Nada pode ser mais humano. Para Corrêa,

O homem é, na realidade, um erro da natureza, mas um *erro preciso*. Este ser des-naturado porque fala e que fala porque se afastou da natureza, tornando-se um ser de desejo, um ser de

⁵⁷² “O uso da palavra *serendipity* apareceu pela primeira vez em 28 de janeiro de 1754, em uma carta de Horace Walpole (filho do ministro, antiquário e escritor Robert Walpole, autor do romance gótico *The Castle of Otranto*). Na carta, Horace Walpole conta ao seu amigo Horace Mann como tinha encontrado por acaso uma valiosa pintura antiga, complementando: ‘Esta descoberta é quase daquele tipo que a chamarei serendipidade, uma palavra muito expressiva, a qual, como não tenho nada de melhor para lhe dizer, vou passar a explicar: uma vez li um romance bastante apalermado, chamado *Os Três príncipes de Serendip*: enquanto suas altezas viajavam, estavam sempre a fazer descobertas, por acaso e sagacidade, de coisas que não estavam a procurar...’ (GONÇALVES, Ana Maria. Introdução. In: *Um defeito de cor*. São Paulo: Record, 2006, p. 9.)

linguagem e da linguagem. É este erro que fez existir a Psicanálise e também a Literatura e a Poesia. Sem o Tropos não há Psicanálise, nem Literatura, nem Poesia⁵⁷³.

O *tropos*⁵⁷⁴, desvio que permite que o inesperado surja, é também um dos pontos de aproximação entre literatura e psicanálise, pois, para a psicanálise, a falta de “êxito” (o lapso, por exemplo) não designa propriamente um erro. Em outras palavras, o erro não é aquilo que se opõe ao acerto; o erro é *acertado* na medida em que é expressão de uma verdade não-sabida.

Estamos apartados da nossa própria memória. Estamos exilados dentro do nosso próprio corpo. Em geral se inscreve o exílio no registro da nostalgia e do déficit, ou mesmo no registro da queixa, mas a memória nos exila do passado e é precisamente isso que impulsiona e possibilita a vida endereçada.

O sujeito é falante porque há perda. A palavra busca remodelar a perda, vingar-se. E fal(h)a, recomeçando sempre, mostrando desenvoltura em uma articulada e composta compulsão. Nada pode conter o desastre, e esse nada faz com que a escrita seja também a nossa direção.

Junto com Barthes, a pesquisa convida a causar esfoladuras no texto: sucessivos arranhões, rasgos, depedrações, promovendo (d)efeitos no envoltório do texto. O ritmo pulsátil da leitura colhe e recorta de acordo com as *paixões* do leitor.

Restos não traduzidos migraram para a tese – esta foi a opção ao se trabalhar com os trechos de língua estrangeira. Várias línguas são entrelaçadas na pesquisa para, quiçá, trazer a patologia de Rímni para a cena do trabalho acadêmico. O *post-scriptum*, a nota de rodapé, ancora as línguas estrangeiras na troca que apazigua a angústia do confronto do leitor com uma língua inviolável.

As imagens⁵⁷⁵, pulverizadas ao longo da pesquisa, conciliam um corte e uma conexão. Como álbum, as imagens são lançadas sem

⁵⁷³ CORRÉA, Ivan. *Da tropologia à topologia. Op. Cit.*, p. 21.

⁵⁷⁴ “O que os gregos chamavam de Tropos é o desvio que se faz na linguagem para poder produzir uma figura retórica. É o *erro preciso* para se realizar a arte do *bem-dizer* as coisas” (*Ibidem.*, p. 21).

⁵⁷⁵ O livro *O Passado* flerta com o imagético. Na edição traduzida para o português (2007), trabalho realizado por Josely Vianna Baptista, o livro apresenta, a cada nova parte, fotografias de cenas de cinema – os créditos vão para: *Rocco e suoi fratelli*, *A star is born*, *West Side Story* e *L’histoire de Adèle H.* Além disso, o livro traz um trabalho editorial bem cuidado em relação à capa, lembrando um envio postal que, em seu interior, contém fotografias e documentos.

passado nem futuro. As entradas imagéticas fazem par, pois, com a memória, que também se apresenta apenas como álbum.

Existem, ainda, os nomes não escolhidos – do romance, da tese e dos capítulos da pesquisa. *A mulher vampiro* se fez ouvir no resgate escrito da pesquisa. Assim como o romance de Pauls, cada capítulo tem um nome perdido, nome ceifado no momento da escolha. Nomes perdidos, nomes fantasmas?

A partícula estiliza esta pesquisa, que foi escrita como uma tese atomizada. A pulverização como estilo mostra que a ressonância se propaga, não se repete. Há um assombro da partícula que faz marca no romance de Pauls, assim como no presente trabalho de pesquisa, afinal, é pelas frestas e pelos poros que as fantasmagorias se engendram, silenciosamente.

A enunciação vem da memória e do esquecimento, ritmos do corpo do autor. Barthes disse que o estilo é sempre um segredo, segredo-lembrança encenada no corpo do escritor – e escritura é a escrita do autor. Outrossim, professar e responsabilizar-se publicamente pelo escrito cometido é também condição da autoria.

Como nem tudo na universidade é “uni”, a urdidura da presente pesquisa formou um avesso. Tomando a memória como uma escrita e não “resolvendo”, mas “revolvendo” (como a palavra, pá que lavra, e também *com* a palavra) as implicações deste pensamento nas práticas de ensino, uma experiência dita *hifológica*⁵⁷⁶ tomou parte na escrita da tese. Sem dúvida, a *hifologia* passou a ser a síndrome – ainda que latente – da pesquisa.

Aqui a pesquisa anuncia seu fim, sua finalidade: ser amputada, fatiada, dilacerada e, assim, sobreviver como álbum. Ainda Barthes⁵⁷⁷, companhia constante desde a preparação da pesquisa até o mais longínquo futuro que aqui penho: “O que vive em nós, do Livro, é o Álbum: o Álbum é o *gérmen*; o Livro, por mais grandioso que seja, é apenas a *soma*⁵⁷⁸”. A memória seria, assim, um álbum fabuloso, devotado a deixar-se ir.

Padecemos da arte de perder e das artes de uma memória convalescente e travessa. Padecemos dos restos, do resíduo que somos, do que temos eclipsado e do que temos como oco. Padecemos enquanto professamos, professamos enquanto padecemos.

⁵⁷⁶ Conforme nota número 470.

⁵⁷⁷ BARTHES, Roland. *A Preparação do Romance II – A obra como vontade*, op. cit., p. 134.

⁵⁷⁸ Do grego *sôma* = corpo. Designa, em biologia, o conjunto de células não reprodutoras do organismo: oposto a *gérmen* (células reprodutoras).

Sofía, a mulher que professa, se envereda para o Instituto Adèle H., ligado ao grupo terapêutico Mulheres que Amam Demais, colocando no nome um excesso indizível e impalpável. A mulher está sempre *prestes a*, como escreveu Pauls⁵⁷⁹; Sofía, *prestes a* concluir seu projeto com Rímini, torna-se professora do Instituto Adèle H., ensinando (por amor e pela via do amor) a forjar memória.

O romance termina... e algo em nós (re)começa. A partir das letras decalcadas de *O Passado* temos que:

O primeiro fim, na verdade, porque como todo acontecimento sempre sucede duas vezes, a primeira como acontecimento, incidente, marca, a segunda como percepção e registro, todo processo também termina em dois, e nada que tenha tido um só ponto final, por mais drástico e inapelável que seja, pode considerar-se realmente terminado.⁵⁸⁰

Se as origens, para Derrida, não são originárias, as palavras de Pauls indicam dois pontos finais. A pesquisa, de certo modo, também acontece duas vezes: a partir da leitura do romance a partir da leitura da vida – mais precisamente, da experiência com Oficinas de Escrita na Universidade Federal de Santa Catarina.

Sobre vida e escrita, vale lembrar que Freud aliava a sua escrita à prática de psicanalista, configurando, assim, um texto atencioso e endereçado. Algo nas escritas freudianas funcionava na lógica da hospedagem do *Unheimliche*, mas ao mesmo tempo, emanava acolhimento, buscando o leitor e convidando-o a fazer tempo.

Freud professava com sua pena. Suas escritas estavam intimamente ligadas ao que ele encontrava como cisco do estranho. Derrida faz uma leitura a respeito da cena de escritura freudiana e compartilha essas impressões no livro *O cartão-postal*:

*Ele [Freud] teria se escrito. A si mesmo, como se alguém se enviasse uma mensagem, informando-se por carta registrada, em papel timbrado, da existência atestada de uma história teórica na qual ele mesmo – é esse o conteúdo da mensagem – teria dado o pontapé inicial.*⁵⁸¹

⁵⁷⁹ “[...] uma mulher estava sempre *prestes a*.” (PAULS, *O Passado, op. cit.*, p. 415)

⁵⁸⁰ *Ibidem*, p. 422.

⁵⁸¹ DERRIDA, *O cartão-postal, op. cit.*, p. 303.

Há, na escrita freudiana, tanto saber quanto sabor, e é este último que nos toca quando nos colocamos como endereço do texto lido. Algo no sabor fisga, belisca recantos estrangeiros do nosso aparelho de escrituras.

Em um desses envios freudianos – mais precisamente, uma carta ao amigo Fliess – Freud escreveu de modo preci(o)so:

Eis aqui alguns resíduos de minha última investida. Eu só consigo compor os detalhes no processo de escrever. Esse processo segue completamente os ditames do inconsciente, segundo o bem conhecido princípio de Itzig, o cavaleiro de domingo: “Itzig, aonde você vai?” “E eu sei? Pergunte ao cavalo.” Eu nunca comecei um único parágrafo sabendo de antemão aonde terminaria⁵⁸².

Exímio pesquisador, o pai da psicanálise era um declarado homem de letras: “Eu tenho podido cumprir meu destino por uma via indireta e realizar meu sonho: seguir sendo um homem de letras, mesmo que sob a aparência de um médico”⁵⁸³. Um homem de letras marcado pelo desejo, pelo movimento de se lançar na escrita, essa experiência *hifológica*, com todos os riscos que esta operação comporta.

Freud deixou como legado, além do rigor conceitual, o prazer na lida com as letras e a atenção para com o leitor suposto nesse endereçamento. Freud e a escrita: um cronista, arquivando traços da vida. Assim constituiu-se a ciência da alma, fora do curso da ciência, em uma via de mão dupla, vinculando a experiência⁵⁸⁴ clínica e a teoria, deixando-se levar pelos *Umwegen* que despontavam em seu percurso.

Esta é também a postura adotada na confecção deste trabalho de pesquisa inspirado por Sofía e Rímimi, entretecendo escrita e memória. Eis aqui um resíduo dessa investida, resíduo que ganhou o título de

⁵⁸² FREUD *apud* ANDRADE, Mauro Cordeiro. Para que serve a escrita? Freud escreve(-se). Freud escreve(-se). In: *Aletria - Revista de Estudos de Literatura* – Literatura e psicanálise, n. 12. Belo Horizonte, CEL/FALE, 2005, p. 33.

⁵⁸³ FREUD *apud* ANDRADE, Mauro Cordeiro. Para que serve a escrita?, *Op. Cit.*, p. 32.

⁵⁸⁴ Voltamos a lembrar que Larossa destaca que a palavra experiência em português quer dizer “o que nos acontece”, sublinhando, assim, que o sujeito da experiência enlaça-se ao passado, ao passivo, “algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos.” (LAROSSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Trad. João Wanderley Geraldi. In: *Revista Brasileira de Educação*, nº 19. Campinas. 2002; p. 20 a 28.)

“Professar a/à memória: fabulações crônicas em *O Passado*”. Resíduo que remete também a rastro, a marcas de um tempo passado que, se retomadas repetidamente, passam a inscrever uma trilha, deixando, assim, uma memória.

Freud deixou uma memória escrita que nos parece cara à construção metodológica que aqui se articulou com as leituras: o *fort-da*, lido a partir da cena de uma criança brincando, foi possibilitador do tecido que aqui se oferece a ler como pesquisa. O que se deixa como legado enviado à posteridade como trilha e picada aberta é, por vezes, uma memória escrita.

Sabemos que o teórico e a literatura não coincidem completamente; há um degrau, um espaçamento entre o teórico e o ficcional que dá margem para pensar o que não é pensado pela teoria por meio de seus postulados. A literatura é o outro, é o que escapa ao âmbito da identificação, como se a ficção se alojasse nesse jogo de relação e fosse capaz de performar um jogo teórico.

Podemos dizer que a palavra é o veículo de constituição do sujeito, ela não é meramente informativa. Aquele que escreve se percebe recriador do que lê e esta experiência se volta para o sujeito que escreve, apontando para uma série de questionamentos, o que implica, por sua vez, em uma tomada de posição. Por este motivo, destaca-se a importância de se trabalhar com a escrita e com as possibilidades de transmissão do desejo de escrever.

Por isso, a escrita deve estar circulando na cidade, pelas mãos dos docentes, dos discentes, dos cidadãos “ordinários”. Saber e sabor têm parentesco etimológico, e investir não menos que tempo e desejo na escrita pode recuperar esse vínculo perdido.

Autorizar-se a viver a experiência da escrita, *com todas as letras* e com todas as reverberações que isso possa gerar, pode vir a ser um modo de professar. E professar é uma questão de posicionar-se, não de diplomar-se. Basta que haja desejo.

Na escrita da pesquisa há algo do desejo sinalizando para o pesquisador que ali algo arde. Uma pesquisa é um penhor público, colocando seu autor em situação delicada, uma vez que ele pensa em frases (como um professor), seu trabalho e/ou ofício se relaciona com a Universidade de amanhã (como indica Derrida) e ele se responsabiliza pelo penhor dado, que é nada mais que restos de sua memória e de suas operações de leitura e escritura. Poderíamos colocar nessa conta até mesmo o desejo como resto nessa operação fabulosa que é pesquisar.

A pesquisa é um outro nome para a escritura. A pesquisa, talvez, seja um apelido:

Acontece que a palavra *apelido*, em português, de Portugal, significa tanto sobrenome quanto alcunha, ambigüidade da língua que será mais ou menos resolvida após a travessia do Atlântico. Se o termo, em Portugal, guardou este duplo sentido, a língua popular brasileira, no seu uso, vai privilegiar um só deles: o de alcunha. Este deslizamento semântico traduz a passagem feita do sobrenome ao apelido. E isto é tanto mais interessante que, etimologicamente, *apelidar* significa convocar.⁵⁸⁵

Pesquisar é convocar, convidar o outro a fazer tempo para receber aquilo que o pesquisador, em sua escritura, professa.

O que se escreve é como se fosse a introdução do que nunca será escrito, dando a ler o que nunca cessará de não se escrever – ecos de Lacan, aqui, não são mera coincidência. Literatura e psicanálise: conversas antigas, porém, nunca encerradas. A pesquisa proposta no início desta jornada não se encerra, mas se interrompe para seguir sendo aberta, *senda aberta*.

A conversa se torna terminável/interminável, posto que as questões se relançam. À margem ficam outras tantas interrogações que extravasam esta dissertação, mas que, sabiamente, à margem, tomam seu tempo. E “isso granula, isso acaricia, isso raspa, isso corta: isso frui”⁵⁸⁶.

Agora a esta altura do desenvolvimento deste ato público de penhor chamado tese, “resta uma ilhota: o texto”⁵⁸⁷, ilhota sendo aquela parte nem tão próxima que configure continuidade, nem tão separada. O texto como ilhota é como se fosse aquilo que resulta de um processo do tempo e do trabalho da erosão.

Como conclusão, a própria obra. E por obra entendo aquilo que fazemos com o melhor do nosso sint(h)oma: a vida. Aquilo que nos escreve e que não cessa – por ora não há de cessar. A memória como força: resta tirar vigor disso.

⁵⁸⁵ FERRETTO, Ângela Jesuino. O nome de família no Brasil: que função? In: *Um inconsciente pós-colonial, se é que ele existe* / Association Freudienne Internationale. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2000, p. 72.

⁵⁸⁶ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*, op. cit., p. 78.

⁵⁸⁷ *Ibidem*, p. 48.

Vamos, pois, às “*reverências bibliográficas*”⁵⁸⁸. Que volte sempre, para re-volucionar ou para perder qualquer coisa pelo caminho. Vale a pena *fazer-valer* as perdas e as pedras; vale a pena e o penhor. E, assim, o fim se acerca, com a aranha dessangrando-se.

⁵⁸⁸ Foi o que eu ouvi de uma oficinanda em 05/05/12. Não sei ao certo se ela falou exatamente isso, mas eu escutei. E escrevi.

REFERÊNCIAS

*Sem o documento escrito,
você sabe que está num sonho.*

Jacques Lacan

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. NBR 6028: informação e documentação: resumo: apresentação. Rio de Janeiro, 2003.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. NBR 6028: informação e documentação: trabalhos acadêmicos: apresentação. Rio de Janeiro, 2011.

AGAMBEN, Giorgio. Os ajudantes. In: *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. O juízo final. In: *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANDRADE, Mauro Cordeiro. Para que serve a escrita? Freud escreve(-se). Freud escreve(-se). In: *Aletria - Revista de Estudos de Literatura – Literatura e psicanálise*, n. 12. Belo Horizonte, CEL/FALE, 2005.

AZEVEDO, Ana Maria Vicentini de. As bordas da letra: questões de escrita na psicanálise e na literatura. In: COSTA, Ana; RINALDI, Doris (orgs.). *Escrita e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud/UERJ Instituto de Psicologia, 2007.

BACHELARD, Gastón. A psicanálise do fogo. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. *Direito de Sonhar*. Rio de Janeiro: Difel, 1986.

BARROS, Manoel de. *Ensaio Fotográficos*. 5ª. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. *Retrato do artista quando coisa*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. *A Preparação do Romance II – A obra como vontade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Como viver junto – Simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. Da obra ao texto. In: *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. Escritores e escreventes. In: *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *Fragments de um discurso amoroso*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. Martins Fontes: São Paulo, 2003.

_____. *O grau zero da escrita*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *O prazer do texto*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. Que é a escrita? In: *O grau zero da escrita*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. Reflexões a respeito de um manual. In: *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. São Paulo: LPM, 1989.

_____. *A parte maldita – precedida de “A noção de despesa”*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

_____. *O erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: LPM, 1987.

BELLEMIN-NOËL, Jean. *Psicanálise e Literatura*. Trad. Álvaro Lorencini e Sandra Nitrini. São Paulo: Cultrix, 1983.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. *Arquivos permanentes: tratamento documental*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2005.

BEAUVOIR, Simone de. *Deve-se queimar Sade?* In: *Novelas do Marquês de Sade*, Tomo II, Paris, Gallimard, 1957.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1)

_____. O narrador. In: *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1)

_____. Escavar e recordar. In: *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas; v. 2)

BERGAMASCHI, Rosi Isabel; LANGE, Mariana. *Projeto Escriturando*. Disponível em: <www.projetoescriturando.com.br>

BISHOP, Elisabeth. *Poemas*. Trad. Horácio Costa. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

BLANCHOT, Maurice. *A Conversa infinita 1: a palavra plural*. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.

_____. *A conversa infinita 2: a experiência limite*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.

_____. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1997.

_____. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. *The writing of the disaster*. Trad. Ann Smock. Lincoln: University of Nebraska Press, 1995.

BLOOM, Harold. *The Anxiety of Influence*. London: Oxford University Press, 1973.

BORGES, Jorge Luís. Funes, o memorioso. In: *Obras Completas de Jorge Luís Borges*. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1998. v. I. p. 471 – 592.

_____. *História da eternidade*. Trad. Carmen Vera Cirne Lima. Rio de Janeiro: Globo, 1986.

BRANCO, Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano (orgs.). *Literaterras: as bordas do corpo literário*. São Paulo: Annablume, 1995.

BRANDÃO, Ruth Silviano. A encenação da palavra literária. In: BRANDÃO, Ruth Silviano; BRANCO, Lucia Castello. *Literaterras: as bordas do corpo literário*. São Paulo: Annablume, 1995.

_____. Discretas infidelidades. In: _____; BRANCO, Lucia Castello (orgs.). *Literaterras: as bordas do corpo literário*. São Paulo: Annablume, 1995.

_____. Literatura e psicanálise: corte e sutura. In: *Aletria - Revista de Estudos de Literatura* – Literatura e psicanálise, n. 12. Belo Horizonte, CEL/FALE, 2005.

_____. *Literatura e Psicanálise*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1996.

_____; BRANCO, Lucia Castello (orgs.). *Literaterras: as bordas do corpo literário*. São Paulo: Annablume, 1995.

CHARTIER, Roger. *Inscrever & apagar – cultura escrita e literatura*. Trad. Luzmara Curcino Ferreira. São Paulo: Ed. UNESP, 2007.

COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?* Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.

_____. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

CORAZZA, Sandra Mara (org.). *Fantasia de escritura: filosofia, educação, literatura*. Porto Alegre: Sulina, 2010.

CORRÊA, Ivan. *Da tropologia à topologia*. Recife: Centro de Estudos Freudianos, 2003.

COSTA, Ana. *A ficção do si mesmo*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1998.

_____. Antecipação e destino: atualidades do espelho. In: APPOA. *Narrar, construir, interpretar*. Porto Alegre: APPOA, 2006.

_____. *Corpo e escrita: relações entre memória e transmissão da experiência*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

_____; RINALDI, Doris (orgs.). *Escrita e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud/UERJ Instituto de Psicologia, 2007.

_____. Exílio e memória. In: *Imigrações e fundações* / Associação Psicanalítica de Porto Alegre (APPOA). Porto Alegre: Editora Artes e ofícios, 2000.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Maques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____; DUFOURMANTELLE, Anne. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade*. Trad. Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

_____. *A universidade sem condição*. Trad. Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

_____. *Che cos'è La poesia?* Trad. Fernando Scheibe. Disponível em: <<http://www.centopeia.net/traducoes/141/fernando-scheibe/che-cos>>. Acesso em: 03 novembro 2008.

_____; ROUDINESCO, Elisabeth. *De que amanhã: diálogo*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

_____. *El tiempo de una tesis: deconstrucción e implicaciones conceptuales*. Trad. Traducción de Patricio Peñalver. Barcelona: Proyecto A Ediciones, 1997. Edição digital de *Derrida en castellano* <<http://www.jacquesderrida.com.ar>> Acesso em: maio de 2012.

_____. *Estados-da-alma da psicanálise: o impossível para além da soberana crueldade*. Trad. Antonio Romane e Isabel Kahn Marin. São Paulo: Escuta, 2001.

_____. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *La difunta ceniza = Feu la cendre*. Trad. Daniel Alvaro y Cristina de Peretti. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2009.

_____. *Limited Inc*. Trad. Contança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1991.

_____. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

_____. *Margens da Filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Campinas: Papyrus, 1991.

_____. *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.

_____. *O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além*. Trad. Ana Valéria Lessa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

_____. *O olho da universidade*. Trad. Ricardo Iuri Canko e Ignácio Antonio Neis. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

_____. A palavra soprada. In: *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Maques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *Papel-máquina*. Trad. Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

_____. *Salvo o nome*. Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papyrus, 1995.

_____. *The beast and the sovereign* - Vol 1. Trad. Geoffrey Bennington. Chicago: University of Chicago, 2009.

DELEUZE, Gilles. *A Lógica do Sentido*. Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo, Perspectiva, 1974.

_____. *Sacher-Masoch: o frio e o cruel*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

DICIONÁRIO AURÉLIO. Edição Eletrônica, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DURAS, Marguerite. *Escrever*. Trad. Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DUQUE-ESTRADA, Paulo César (org). *Espectros de Derrida*. Rio de Janeiro: Nau Editora/Ed. PUC Rio, 2008.

FEDIDA, Pierre. *Nome, figura e memória*. Trad. Martha Gambini e Cláudia Berliner. São Paulo: Escuta, 1991.

FELMAN, Shoshana. Educação e crise ou as vicissitudes do ensinar. In: NESTROVSKI, Arthur; SILVA, Márcio Seligmann (org.). *Catástrofe e Representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

FERRETTO, Ângela Jesuino. O nome de família no Brasil: que função? In: *Um inconsciente pós-colonial, se é que ele existe* / Association Freudienne Internationale. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2000.

FERNANDES, Alicia. *A Inteligência Aprisionada*. Trad. Iara Rodrigues. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

FERRO, Roberto. *Da literatura e dos restos*. Trad. Jorge Wolff. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010.

_____. *Derrida: el largo trazo del último adiós*. Buenos Aires: Quadratta, 1999.

_____. *El lector apócrifo*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1998.

_____. *La ficción: un caso de sonambulismo teórico*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1998.

FIGUEIREDO, Luís Cláudio. A questão da alteridade nos processos de subjetivação e o tema do estrangeiro. In: KOLTAI, Catherine (org). *O Estrangeiro*. São Paulo: Escuta/Fapesp, 1998.

FONTES, Joaquim Brasil. *O livro dos simulacros*. Florianópolis: Ed. Clavicórdio, 2000.

FREUD, Sigmund. A etiologia da histeria. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Trad. Jayme Salomão. v. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. A interpretação dos Sonhos (1900-1901). In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Trad. Jayme Salomão. v. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Além do Princípio de prazer (1920). In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Trad. Jayme Salomão. v. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Análise terminável e interminável. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Trad. Jayme Salomão. v. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Construções em análise (1934) In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Trad. Jayme Salomão. v. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen (1907). In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Trad. Jayme Salomão. v. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Escritores criativos e devaneio (1908). In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Trad. Jayme Salomão. v. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Extratos dos documentos dirigidos a Fliess (1950 [1892 – 1889]). In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Trad. Jayme Salomão. v. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. *Obras completas* (edição em CD-ROM).

_____. O estranho (1919). In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Trad. Jayme Salomão. v. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. O mecanismo psíquico do esquecimento (1898). In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Trad. Jayme Salomão. v. III. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Projeto para uma psicologia científica (1895). In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Trad. Jayme Salomão. v. X. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Uma dificuldade no caminho da psicanálise (1917). In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Trad. Jayme Salomão. v. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Uma nota sobre o 'Bloco Mágico' (1924-25). In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Trad. Jayme Salomão. v. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. *Um caso de cura pelo hipnotismo*. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Trad. Jayme Salomão. v XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Escrever, lembrar, esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

_____. *História a Narração em Walter Benjamin*. 2ª Edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

_____. *Sete aulas sobre Linguagem, Memória e História*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1992.

_____. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antonieta Ramos Coutinho. Belo Horizonte: UFMG - Faculdade de Letras, 2006.

GONÇALVES, Ana Maria. Introdução. In: *Um defeito de cor*. São Paulo: Record, 2006.

GINZBURG, Natalia. *Léxico familiar*. Trad. Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

HANNS, Luiz. *Dicionário comentado do alemão de Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

HASSOUN, Jacques. O estrangeiro: um homem distinto. In: Catherine Koltai (org). *O Estrangeiro*. São Paulo: Escuta/FAPESP, 1998.

HOUAISS. Dicionário da Língua Portuguesa. Edição CD Rom.

JITRIK, Noé. Prefácio à edição castelhana. In: FERRO, Roberto. *Da literatura e dos restos*. Trad. Jorge Wolff. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010.

_____. *Três imersões fugazes (Ensaio, cleptomnesis, desprendimento)*. Palestra no evento Bibliotecas Insaciáveis. UFSC/CCE, 2010.

_____. *Verde es toda teoria*. Buenos Aires, Liber, 2010.

JURANVILLE, Alain. *Lacan e a Filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

KAFKA, Franz. *O Processo*. Tradução Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2006.

KEHL, Maria Rita. Prefácio. In: COSTA, Ana. *Corpo e Escrita: relações entre memória e transmissão da experiência*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

KOLTAI, Catherine (org). *O Estrangeiro*. São Paulo: Escuta/Fapesp, 1998.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. *Histórias de amor*. Trad. Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. *O texto do romance*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

LACAN, Jacques. Ciência e verdade. In: *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. In: *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. Lituraterra. In: *Outros Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

_____. Notas sobre a criança. In: *Outros Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

_____. *O seminário: Livro 2 – O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise (1954-1955)*. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

_____. *O seminário: Livro 7– A ética da psicanálise*. Trad. Antônio Quinet. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985.

_____. *O seminário: Livro 10 – A angústia* (1962-1963). Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985.

_____. *O seminário: Livro 20 – Mais, ainda* (1972-1973). Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2005.

_____. Seminário sobre A Carta Roubada. In: *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. Tempo Lógico e a Asserção da Certeza Antecipada - Um Novo Sofisma. In: *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LAROSSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Trad. João Wanderley Geraldi. In: Revista Brasileira de Educação, nº 19. Campinas. 2002; p. 20 - 28.

LEMOES, Claudia de. *Seminário sobre linguagem e língua, sujeito e singularidade*. UFSC, 09 a 12 de abril 2006. Seminários proferidos no Centro de Lingüística e Literatura da UFSC.

LE POULICHET, Sylvie. *O tempo na psicanálise*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

MAJOR, René. *Lacan com Derrida*. Trad. Fernanda Abreu. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MILÁN-RAMOS, J. Guillermo. *Passar pelo escrito: Lacan, a psicanálise, a ciência – uma introdução ao trabalho teórico de Jacques Lacan*. Campinas: Mercado de Letras, 2007.

MIRANDA, Anamaria Brasil de; MÜLLER, Cláudia Odiléia; SAFFER, Denis; VIEIRA, Josiane Noveli. Cronista: um lugar em construção: a escuta inscrita e escrita em uma função. In: Instituto APPOA. *Correio da APPOA / Associação Psicanalítica de Porto Alegre*. Ano 1, n. 1. Porto Alegre: APPOA, out. 2011. p. 39-46.

MORAES, Eliane Robert. Introdução. In: SADE, Marquês de. *Os crimes do amor e a arte de escrever ao gosto do público*. Porto Alegre, LPM, 2000.

_____. *Lições de Sade: ensaios sobre a imaginação libertina*. São Paulo: Iluminuras, 2006.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a Literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos de desconstrução*. Niterói: EdUFF, 1999.

NASIO, Juan David. *A fantasia*. Trad. André Telles e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

NATALI, Marcos Piason. *A política da nostalgia: um estudo das formas do passado*. São Paulo: Nankin, 2006.

NESTROVSKI, Arthur; SILVA, Márcio Seligmann (org.). *Catástrofe e Representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

PAULS, Alan. *El pasado*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2003.

_____. *Elogio do sotaque*. Conferência proferida na Universidade Federal de Santa Catarina. Julho de 2010.

_____. *Entrevista para La nacion TV em 22/06/09: Alan Pauls y su mirada de la vida*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=vlZsfquSkJQ>>. Acesso em maio de 2010.

_____. *O Passado*. Trad. Josely Vianna Baptista. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2007.

PEREIRA, Lucia Serrano. *Um narrador incerto: entre o estranho e o familiar: a ficção machadiana na psicanálise*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2004.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Posfácio. In: BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PICARD, Georges. *Todo mundo devia escrever: a escrita como disciplina de pensamento*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

PLATÃO. Um banquete. In: *Diálogos*. 6ª. ed. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Editora Cultrix:, 1976.

POE, Edgar Allan. *Os assassinatos na Rua Morgue; A carta roubada*. Trad. Erline T. V. dos Santos; Ana Maria Murakani, Samantha Batista. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

POMMIER, Gerard. *Do bom uso erótico da cólera e algumas de suas conseqüências*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Trad. Mario Quintana. 3 ed. São Paulo: Globo, 2006. (Em busca do tempo perdido; v. 1)

REALES, Liliana. *A vigília da escrita: Onetti e a desconstrução*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2009.

REGO, Claudia de Moraes. *Traço, letra, escrita: Freud, Derrida, Lacan*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta e A canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke*. São Paulo: Globo, 2003.

RODULFO, Ricardo. *Desenhos fora do papel: da carícia à leitura-escrita na criança*. Trad. Lia Pitliuk. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.

ROUDINESCO, Elisabeth. *A análise e o arquivo*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

SADE, Marquês de. *Os crimes do amor e a arte de escrever ao gosto do público*. Porto Alegre, LPM, 2000.

SALOMÃO, Waly. *Algaravias*. São Paulo: Ed. 34, 1996.