

## **PSICANÁLISE E CRIAÇÃO: SUJEITO OBJETO NA LITERATURA**

João Carlos de Carvalho<sup>1</sup>

### **RESUMO**

O presente artigo discute a criação artística principalmente à luz da terminologia psicanalítica, via Lacan. Apropriando-se de termos-chaves como Ordem do Simbólico, Castração, Édipo, Imaginário, Desejo, ouvido Outro, o artigo intenta ampliar as condições reflexivas sobre autoria e produção discursiva literária. Para isso, utiliza-se de fragmentos estratégicos de grandes obras e autores da tradição ocidental e que servirão de exemplo para a compreensão da dinâmica da força do estético na literatura por meio da crise metafísica de nomeação que envolve a relação sujeito e objeto.

**PALAVRAS CHAVES:** Psicanálise/ Literatura/ Criação artística

### **ABSTRACT**

This article discusses about the artistic production related to Lacan into the Psychoanalytical Terminology. Taking into account keywords such as the Order of the Symbolic, Castration, Oedipus, Imaginary, Desire, listening the Other, moreover the article intends to increase reflexive conditions about the authorship and literary discursive production. For this, we used extracts from masterpieces of books and authors from the Western tradition, in which will allow us as examples to understand the aesthetic dynamics in literature through the metaphysical crisis according the nomination into subject and object relationship.

**KEYWORDS:** Psychoanalysis, Literature, Artistic Production.

A literatura provoca o inquietante barco que desliza ébrio entre as cavernas de tantas solidões. Este barco representa a nossa sanha de representação. Por qualquer lado que se exponha, a literatura se inscreve sempre à maneira de antigamente, perseguindo o humano em tudo e por isso tão incompleta e ao mesmo tempo farta de sinais. Na própria chamada desumanização da arte moderna vemos uma insistente exaustão que é humana na sua natureza. O humano é isso: falimento que se renova. Mantemos tudo aparentemente no lugar, mas o litígio entre o ser e o parecer projeta novas e velhas fraturas. Não há porque se encolher, mas nos envergonhamos diante de qualquer incompatibilidade. É a sua capacidade de renovação que pede um espaço para retornar ao ponto zero. A sobrecarga metafísica se

apoiar em momentos reflexivos privilegiados. Nada dá garantia de nada. A literatura é a maneira de se apoiar metafisicamente na fratura que não cola.

A angústia mimética se projeta numa relação falsamente apaziguadora de sujeito e objeto, portanto, somos tentados a ver o referente como o estimulador primacial desde Platão. O referente já é uma projeção do sujeito, antes mesmo de ser apreendido, antes da invenção do humano. Este paradoxo se forma no momento em que nos adequamos à própria condição simbólica. Sujeito é o sujeito que projeta e se recolhe. Objeto é o objeto que se recolhe e se projeta. Incompatibilidade que se ajusta de alguma maneira ao imaginário. Na confluência de qualquer contrário, afirmação e negação, dá-se a condição necessária para que o objeto não seja mais objeto, mas uma rearticulação que propõe o próprio falimento como condição simbólica essencial para se dizer falante, ou falhante, síntese precária. O falador, ou o falhador, se rearticula constantemente em busca das sobras e brechas que se interpõem entre a ideia de sujeito e objeto. Ou já sujeito objeto, sem aditiva comprometedora. A literatura se articula numa constância da própria ordem simbólica, num nível de provocação onde o objeto maleável conduz e se conduz num freio outro, numa outra maneira de se descompor para se desenhar. A sujeira empurrada para debaixo do tapete não esconde nada. É a pista falsa que ilude para os desavisos fundamentais da aparência. Não somos o que somos para nos determos a qualquer preço. A literatura inscreve o resto de coragem e desaviso na própria carne. O que dói é sempre a maneira equívoca das projeções. Não há saída sem dor. A literatura acirra a relação que não é relação. Apenas projeção de um ideal ao qual o objeto faz de tudo para se adaptar. A fratura, no fundo, é intransferível; ela nunca cola completamente. A literatura sabe disso e adia o fim do jogo. Não é o fim que importa, mas a maneira como se goza; o gozo que traduz o último elo de ligação com o objeto, que está e não está ali, mesmo que seja falso gozo. O que entendemos do percurso pode não servir para nada, mas permitiu a transferência do jogo. A psicanálise se apoia nos escombros desse jogo. A criação é o ato sublime que acena como promessa. A dor reparte a promessa em dois inconciliáveis, mas pretendemos remendar o que não se possui ainda. A criação é a sustentação do silêncio como último ato de coragem que não é mais do que a restauração imprescindível da cadeia significativa, através da metáfora redentora. Entre sujeito e objeto, a fricção na hora de nomear cria uma tensão fundamental. Descrever é sempre uma maneira de dominar o objeto, mas a literatura, como suposto objeto dominado, não deixará espaço para se perceber isso.

Jacques Lacan nos fala em um “Eu auxiliar”, na maneira do uso da simbolização, ou deslocamento, na escolha arbitrária do objeto, distante do objeto inaugural (1995, p. 19), mas próximo de todas as privações futuras, o risco do jogo, o que fundamenta toda força da

ausência. O objeto é a projeção do objeto ausente que ilude no plano simbólico o sujeito. Mergulhado nessa projeção da própria ausência, ancorado no suposto eu auxiliar, o sujeito se rearticula com o nada, com o eterno risco do vazio, mas que o movimenta ininterruptamente na cadeia significante, no desejo que se desenha em quantos locais se puder forjar onde a ausência não deixe de pulsar, único sentido que resvala o Real sem perder o prumo simbólico. Somos o resultado da muleta que transfere a responsabilidade e se forja na solução provisória do adiamento. A única maneira de persistir e ganhar fôlego é transacionar um gesto (simbólico) como verdade. Na projeção da obra, o Real é a realidade porque impossível. O objeto foi a realidade virtual que sustentou o imaginário. O imaginário só é perceptível porque se comporta como se objeto fosse o objeto. Próximo do Real, o desejo pulsa sua verdade como risco de realização, eterno perigo, o estado psicótico que não aceita a cola provisória.

Lacan nos diz, ainda, que o objeto é sempre o objeto redescoberto (1995, p. 25). O objeto é produto do medo da castração (1995, p. 21). O objeto sempre falta. Eis a sua magia. Eis a magia que justifica a obra. A presença do sujeito é uma antipresença, pois se realmente o fosse, o sujeito seria e se esvaziaria por completo, até o fim e perderia o sentido que vem sempre da perda daquilo que nunca possuiu. Ele forja a sua presença diante do objeto. O que preenche a ausência é a projeção do falo perdido, objeto supostamente erétil que intenta tapar o vazio. O medo articula as sobras e com ela produzimos os sentidos da castração. A eterna luta que o torna falador ou falhador. Por incompletude ele se torna completo na própria ausência, na própria vocação falhante e reinicia sempre pelo lado mais perigoso: o sujeito se torna feliz com o que deixa de possuir quando cria a obra. O sujeito é mortal porque sabe do risco da imortalidade. Cria para não morrer, morre para criar: eterno no jogo. A imagem que vem transferida na cadeia significante imortaliza a metáfora como se algo houvesse. A detecção da própria voz, ou da marca da ausência na obra, o salva de um salto esquizofrênico, de uma morte simbólica, o que está além do risco da própria criação. O triunfo narcísico é a maneira como ele não se realizou e permitiu a projeção simbólica. O perigo do Real produz a falha para salvar o sujeito, ou o suposto sujeito. A obra é apenas um risco a mais de um a menos. Uma outra linguagem na mesma linguagem que numa certa altura não pode mais permitir o próprio reconhecimento sem resvalar o Real: mas o domínio da linguagem é igual sujeito objeto, sem aditiva. O humano se consolida enquanto provável obra. Mas não há obra sem fratura, ou uma essência que venha primeiro do parecer ou da percepção que o desejo não é o bastante e por isso ele basta e sustenta como ponto de partida da busca da ausência no próprio objeto. É nesta frincha que o sujeito se abastece e se esvazia para sobreviver incuravelmente neurótico.

Frustrados desde a primeira tentativa, corre-se o risco do reconhecimento, mas que para ser não pode deixar de falhar. É sempre um sentido Outro, uma linguagem que se inscreve para projetar o uno que um dia foi o sujeito, antes de se sujeitar. Por isso, ele se duplica na obra. A obra é o gozo em partes, ou o gozo que não é gozo. O sacrifício que não dá garantia nenhuma. O Outro procura uma linguagem que é utópica, por isso salva. A obra redimensiona o sujeito na própria periferia do trono simbólico. O Outro, de longe, manda o seu esgar lógico como a solução provisória, prometendo uma gratificação ainda maior. O estético é a razão de coragem que o sujeito consegue para sobreviver à própria angústia de criação. Só posso criar se correr novamente o risco de reconhecimento. Mas não me sobra nada e é por isso que eu tenho de procurar as sobras. O gozo no fundo é o adiamento do próximo gozo (da obra). É o medo que faz o sujeito procurar e garante sempre a possibilidade do próximo gozo: o estético se mantém à custa da dissensão entre palavra e coisa. A ausência é ausência e nega a dialética com a presença até o susto que consolida a reação estética. A partir daí, a obra é a reunião de tudo que não está nela (projeção).

Na relação entre coisa e palavra, sujeito e objeto, a representação na obra é a capacidade do desejo de não dizer dizendo. A perversão, segundo Lacan, é a pura e simples sobrevivência de uma projeção original (1995, p. 122). O que está em toda parte e em nenhuma (1995, p. 245). O que se encontra é a melhor maneira de se perder. Ausência que se projeta na própria promessa da metáfora redentora. Limitado e pressionado na angústia que o empurra à sobrevivência, o sujeito se reinscreve nos furos, e toda relação com o objeto é apenas mais uma anomalia a que ele tem de se ajustar. Na cadeia metonímica lhe sobram sombras e suspeitas: o que justifica e alimenta é o gesto de adiamento que poderia estar até em um suicídio, mesmo que este se concretizasse. O que parte da ideia é apenas a projeção que não se pode realizar: resvalar o Real é a solução provisória. A obra funciona na tangencialidade da percepção privilegiada do ouvido Outro. O sujeito claudica, com seu pé torto, eterno Édipo a vagar, na recostura de um processo infinito e impossível: por isso ele fala. E não diz para dizer.

A angústia é o passaporte para o objeto se abrir no próprio limite da representação. Adorno, por exemplo, investe na contradição para fundar uma consciência na própria contradição, ou no não-idêntico (2009, p. 13). O verdadeiro é o que o Real é para a psicanálise: o impossível. Mas a dialética negativa suspira por mais um fôlego, como o sujeito. O relativismo é antidialético. Amplia os narradores. O sujeito se esvazia da sua experiência primária, mas cria alternativas; a dialética amplia o provisório. O rigor lógico desmonta tudo com a promessa do impossível por meio da síntese, mas ela é apenas mais uma

sobra da negação. Mas Adorno não caiu na cômoda armadilha no final das contas. Soluça por uma saída saudável dentro do sistema. O objeto precisa de uma mediatização para não voltar ao sujeito de imediato (ADORNO, 2009, p.41). Se o sujeito sobrevive ao objeto, ele já é o próprio objeto. A psicanálise precisa da angústia para não se engancha numa saída “salutarmente filosófica”. É apenas um jeito retórico de se arrumar no meio da poeira do inconsciente. O risco e o reconhecimento não depende só do suposto sujeito, mas também do ouvido Outro.

A armadilha é sempre especular. A relação com o espelho remete a uma origem que não cabe e por isso mesmo insiste, por meio da angústia, em nos lembrar a obrigação de ser e parecer, ou seja, o impossível mais uma vez, pois o sujeito não existe mais sem fratura, mas também não cabe mais em qualquer brecha. Na relação com a obra, no fundo, já não existe mais relação. O que se amarra é apenas sombra, vestígio de alguma possível memória original. Por isso a obra reflete também um pouco de nossa desinteligência com o que fomos ou seremos. Projeta-se para o sujeito a urgência do objeto e a angústia procura amarrar isso para ele. Lacan nos diz que o Outro é aquele que me vê (2005: p. 32). A angústia da criação é o Outro que me vê e me cobra, mas não dá garantia de nada. A questão é onde cabe o suposto sujeito aí? No sentido hegeliano, nos diz ainda o mestre francês, o desejo de desejo é o desejo de que um desejo responda ao apelo do sujeito, desejo de um desejante. Quem é o desejante? O Outro. Se o sujeito exige ser reconhecido é apenas como objeto (LACAN, 2005: 33). O que a obra representa a certa altura? A confluência de uma confusão identitária que já não diz respeito ao sujeito ou ao objeto, mas tange o Real, o impossível, como sempre. O que sobra disso é o resto de um naufrágio de significantes, ou seja, metáforas que procuram grudar numa memória privilegiada da existência. Posso ser a certa altura sem a obra, mas não posso ser mais depois da obra sem a obra: é o preço cobrado pelo risco, relação ser parecer, ou também ser do ente, no sentido heideggeriano. Ela está colada na minha hipótese de relação infinita com o objeto. O inapreensível que faz o sujeito objeto. Lacan nos diz que a angústia, dentre todos os sinais, é aquele que não engana (2005: p. 178). O que move o sujeito é a possibilidade do risco, nem mesmo o risco propriamente, mas aquilo que tangencia o Real Risco. A fratura que não cola é o que gruda na cadeia de significantes. Lapso metonímico que leva à angústia da metáfora, o aviso. O sujeito não pode ser sem essa possibilidade, sem tropeçar no próprio rastro de poeira. Se gozo, por exemplo, sei do risco da punição. A obra é essa punição, ou eterno Édipo a vagar em busca de uma outra cegueira. Se o sujeito se engana é o preço que paga por ter perdido o objeto, porque aparentemente silencia a angústia para

poder criar. Ele quer a vacância da queda. A queda que projeta e encerra os sinais. O que possibilita a recuperação do fôlego da metáfora redentora.

A obra não é qualquer metáfora, mas é a metáfora, porque mais ilude, depois de tudo e acena com a imortalidade do desejo. O sujeito, dito criador, inconsciente consciente, também sem aditiva comprometedora, se congela no processo, mais do que no resultado. A relação sujeito e objeto não cabe, entretanto, já sabemos, na própria relação, palavra já limitada. Como uma espécie de ideologia que produz o discurso cultural e já não pode ser mais ideológico por falta de fôlego da falta de força semântica da palavra em si, numa certa altura. A palavra quando ganha fôlego preenche os imaginários, mas se esgota até antes do gozo, ou do falso gozo. É o traço que se empenha para os projetos. O que se ganha com a obra é a projeção. É a cadeia significativa que não quer cessar. M.D. Magno nos dá prosseguimento:

O trabalho de arte é *sensu* contra *censu*, é subversão do cálculo e da censura – o que valeu as estéticas do desvio e da transgressão –, sobretudo subversão do cálculo que não se faz no trabalho inconsciente, que não pensa nem calcula, e subversão da censura à morte, ao corte, à castração que com o belo e com o bem se tapa. (MAGNO, 1977, P. 37)

O que alimenta o espírito da obra é a capacidade de absorção ou transacionamento com o que é possível. De conter o contínuo. De traduzir a angústia do ser no sujeito que é. A projeção que deslimita as amarras da castração. O estético que redimensiona a capacidade de fôlego do sujeito objeto. Concentrado no objeto, a descarga libidinal faz do objeto sujeito. O estético nos faz servos de uma verdade maior, sempre: “...o Outro também é o seu autor. Uma Obra, se ela exige, para ser produzida, o emprego do trabalho operário (...), é como escravo de Outro que esse operário, enquanto criador, talvez se obrigue...” (MAGNO, 1977, P. 48) Só há subterfúgios, delongas como rastros, riscos. O palpite (in)feliz do largo fôlego. O criador é o jogo infinito do “falhador”. Sobrecarregado, ele só pode pedir impulso. Lembra e esquece. Com isso, ele contorna e retorna o ângulo mais obtuso das obsessões do processo. O criador é o incansável, porque carrega um Outro peso através da cadeia significativa. O Outro não se satisfaz nunca. O criador é como um ato perverso que falhou e o tornou neurótico. A obra é o sinal de que alguma coisa nesse percurso sobrevive como projeção. Mas sempre pela metade, pois ele desenha uma projeção de eternidade na cadeia significativa, por isso investe no fôlego que faltará. O processo é muito mais importante, mas a obra é o registro do processo, mesmo que esconda as marcas mais visíveis do inconsciente. O objeto perdido já é parte integrante do sujeito, porque só pode falar porque falha. Na materialidade do enunciado, o processo

discursivo se trança com a possibilidade do fracasso. É o que alimenta a ausência que interessa porque projeta o risco e o reconhecimento para o jogo da criação. A letra que, na combinatória da ordem do simbólico, na esfera do literário, por exemplo, diverge da combinatória habitual (VALLEJO, MAGALHÃES, 1981, p. 83-4).

Numa passagem estratégica de *Humano, demasiado humano*, podemos pensar nos hiatos que preenchem a necessidade gulosa de enfrentar o risco de nomeação e o perigo do seu falimento, numa prosa filosófica-ensaística altamente sedutora, porque aqui sujeito e objeto se fazem sujeito objeto de maneira radical na proposição e contraposição das próprias ideias em jogo:

Sem dúvida, é preciso ainda reconhecer como inúteis muitas saídas de emergência que as “cabeças filosóficas”, como o próprio Schopenhauer, deixaram abertas; nenhuma conduz ao ar livre, ao ar da vontade livre; cada uma, pela qual até agora se tentou escapar, se abria outra vez para o brônzeo muro reluzente do *fatum*: estamos na prisão. Que há muito tempo já não se pode mais resistir a esse conhecimento, é o que mostram as desesperadas e inacreditáveis posições e contorções daqueles que investem contra ele, que continuam ainda o pugilato com ele. – Com eles, agora, é mais ou menos assim: “Então, nenhum homem é responsável? E tudo está cheio de culpa e sentimento de culpa? Mas alguém tem de ser o pecador: é impossível e não é mais permitido acusar e julgar o indivíduo, a pobre onda no necessário jogo de ondas do vir-a-ser – ora, então é o próprio jogo de ondas, o vir-a-ser, que é o pecador: aqui está a vontade livre, aqui se pode acusar, condenar, expiar e pecar: então que seja *Deus o pecador e o homem seu redentor*: então que seja a história universal culpa, autocondenação e suicídio; então que o malfeitor se torne seu próprio juiz, o juiz seu próprio verdugo” – Esse cristianismo de cabeça para baixo – e que mais haveria de ser? – é o último assalto de esgrimista no combate da doutrina da moralidade incondicionada com a da iliberdade incondicionada – uma coisa horrível, se fosse mais do que uma careta lógica, mais do que um gesto feio do pensamento que sucumbe –, talvez o espasmo de morte do coração desesperado e sequioso de salvação, ao qual o delírio sussurra: “Vê, és tu o cordeiro que carrega os pecados de Deus”. – O erro não se aloja somente no sentimento “eu sou o responsável”, mas também naquela proposição oposta: “eu não o sou, mas alguém tem de ser”. – Isso, justamente, não é verdade: o filósofo tem pois de dizer, como Cristo, “não julgueis!”, e a última distinção entre as cabeças filosóficas e as outras seria que as primeiras querem ser justas, as outras querem ser juízes. (NIETZSCHE, 1987, p. 87)

Todo o processo de escrita parece depender de um certo grau de dramaticidade que vai desencadear o esforço de nomeação. É evidente que o filósofo se depara com pedras enormes a serem removidas, pois o seu desafio é o de reeducar a maneira da percepção. Essa montagem dramática se arquiteta numa voragem discursiva de enfrentamento. A tensão

suposta disputa espaço entre o ser e o parecer, mas o ensaísta-filósofo já antevê o grau em que essa disputa se dará. O que está em jogo é como escapar à prisão metafísica, a tudo de hipotético que nos foi jogado ao colo como uma moral inabalável. O ensaísta sabe como se conduzir até o gozo da obra, ou da ideia. Veremos os mecanismos.

Em primeiro lugar, é preciso saber o que ele defende ao evocar Schopenhauer como um referente pertinaz na sua cadeia lógica. Este filósofo é trazido como aquele que abriu o caminho, mas não pôde dar continuidade à “vontade livre”. O que fascinou gerações em torno da leitura de Nietzsche foi o fato de ele apontar sempre uma possibilidade de emancipação diante das amarras metafísicas e religiosas. Essa fascinação até mesmo encobriu muitas imprecisões do seu sistema filosófico e que não cabe aqui discutir. A vontade livre é o fetiche que pode vir a provocar uma nova onda em torno da capacidade humana de projeção. Diante disso, a fabulosa articulação discursiva nietzschiana produz uma série de sutis embaraços que tenta desmontar o chamado pensamento pronto e acabado. E de que forma ele faz isso? Literariamente, claro. E quando utiliza o seu arsenal, ele se torna grandioso.

Diante da fratura metafísica, o trecho assume a crise e parte para o ataque. Ali é preciso coragem para rearticular o jogo e dar permanência a ele. A angústia mimética é imediatamente substituída por uma vontade de afirmação que não pode ser outra coisa, a certa altura, senão linguagem altamente articulada, o que evidentemente não impede que grandes questões sejam devidamente colocadas em debate, por isso o recurso exagerado de dramaticidade do fragmento selecionado. O referente “vontade livre” tem uma carga abstrativa altamente elevada diante do peso que ela carrega e enfrenta. Na verdade, “vontade livre” já é uma interpretação de um outro objeto a priori e que dependeu de uma certa habilidade de observação. Nessa difícil relação entre sujeito e objeto, onde o desafio de elucidação é extremamente grande, só resta ao suposto sujeito tomar mão dos recursos que possam ajudar a colar, mesmo que temporariamente, a fratura entre ser e parecer. A “vontade livre” depende do jogo e do adiamento do jogo para se afirmar enquanto categoria confiável. O que realmente importa é como se dará o gozo, já que a relação sujeito e objeto envolve um gozo que não é gozo para se tornar sujeito objeto. Há uma tensão que precisa passar despercebida na suposta maneira de dominação do objeto. O objeto inaugural, primário, há muito já foi substituído e é isso que vai manter o sabor propriamente do jogo. A criação literária depende da maneira de distribuição dos signos, não importando muito se essa distribuição é certa, mas a maneira como se deu o ensaio de dominação do objeto, o que dá espaço para um outro eu privilegiado atuar e distanciar o eu ordinário de um compromisso com as questões mezinhas. O eu privilegiado é o condutor de todos os riscos e já isenta o eu



ordinário de maiores obrigações. Esse risco rearticula a ausência como algo prioritário e projeta novas ausências para a manutenção da tensão discursiva. O perigo de perder-se é constante. Na ordem do simbólico o que se mantém, no trecho selecionado, é a altissonância do encadeamento projetivo, ou do que está para acontecer, como mais importante do que o acontecer propriamente.

Como disse, anteriormente, o Real na obra é a realidade. O perigo de perder-se leva ao enfrentamento: o sujeito quer incorporar o objeto para sê-lo, ou escapar do perigo do Real, o impossível, o não nomeável. É a permeabilidade provável que projeta a capacidade de preenchimento do vazio. Diante da inevitabilidade de se deparar com o sacramentado, o ensaísta-filósofo se impõe com o próprio valor combatido: “mas alguém tem de ser o pecador”. O aspecto dramático se volta para si próprio despertando um poder de inquirição extraordinário à tradição: “está tudo cheio de culpa e sentimento de culpa?”. O que leva a um poder de reversão igualmente desafiador: “mas alguém tem de ser o pecador (...) que seja Deus o pecador e o homem seu redentor”. E o reforço a todo um estado de coisas é colocado de maneira obsessiva através de um encadeamento: “então que seja a história universal culpa, autocondenação e suicídio; então que o malfeitor se torne seu próprio juiz, o juiz seu próprio verdugo”. Enfim, temos aqui toda uma encenação do domínio do objeto que só é realidade enquanto ensaio de dominação: o objeto é fluido, mas não deixa de ser apreendido dentro de uma certa estrutura lógica. Porém, o efeito só foi possível ao passo de uma suposta obra do pensamento. Na força da convicção, a vontade livre se manifesta por meio do rastro que expõe o risco e a necessidade de reconhecimento. A “vontade livre” nada mais é que a metáfora para dar ao Outro o impulso ao eu criador, servo de toda uma necessidade de manifestação de uma época. Imbuído dessa perseverança, o criador subverte e recalcula as fichas da aposta do inconsciente. O efeito, como vimos, foi devastador. Toda uma tradição é confrontada nas suas próprias brechas, preenchidas pelas brechas do criador na cadeia significante. O jogo é infinito, sem abrir mão da dramaticidade: “ ‘Vê, és tu o cordeiro que carrega os pecados de Deus’. – O erro não se aloja somente no sentimento ‘eu sou o responsável’, mas também naquela proposição oposta: ‘eu não o sou, mas alguém tem de ser’. – Isso, justamente, não é verdade: o filósofo tem pois de dizer, como Cristo, ‘não julgueis!’”. Trabalha, portanto, com duas possibilidades de resposta à própria inquirição original: que agrade a si e a brecha aberta pelo Outro, a eterna provocação. Toda uma época de riscos radicais urge desse diálogo.

Num outro exemplo, dentro da esfera ficcional, onde qualquer proposição não precisa ser confrontada necessariamente com o seu contraponto, o romancista fica à vontade para se espalhar metonimicamente:

Retórica dos namorados, dá-me uma concepção exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade de estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá ideia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me. Quantos minutos gastamos naquele jogo? Só os relógios do céu terão marcado esse tempo infinito e breve.

(ASSIS, 1969, p. 90-1)

O limitado campo de observação do narrador é o seu setor privilegiado de inquirição e preenchimento. Há um certo tratamento rigoroso que seleciona e permite a manipulação do objeto como suposto objeto: a incorporação aqui confunde as duas instâncias. Sujeito e objeto se fazem praticamente um para que seja dada a vazão da carga libidinal. Para compensar a dificuldade de domínio do objeto, o narrador toma mão da solução provisória de adiamento e extensão, num ritmo todo próprio onde só o suposto sujeito, do seu campo privilegiado, poderia articular o objeto como letra aparentemente morta. É o objeto, realidade virtual, que precisa ser infinitamente redescoberto na própria virtualidade. Ele sempre falta, pois reaviva a castração num suposto campo onde se inscreve o desejo. O maior problema é sempre a possibilidade de realização, a volta do fantasma da castração, porque no final o objeto novamente sempre falta. O narrador não tem outra saída que não seja manter o desejo vivo por meio da letra morta, a que vai deixando o rastro para trás e o risco para frente. O desejo aqui é o risco de realização e para sobreviver depende da habilidade do narrador diante de um objeto aumentado no dorso do seu imaginário, através de um sujeito que só existe se se fizer viver o objeto para tentar estancar o seu próprio sangramento imaginário.

A evocação do narrador, “Retórica dos namorados”, diante dos olhos de Capitu, não deixa de ser uma capitulação ao objeto. A concepção buscada, exata e poética, também não deixa de ser uma aceitação da armadilha de projeção. O desejo abre a brecha para aqueles olhos e eles prometem a eternidade ao sujeito: a manutenção do jogo. É o medo da castração redivida que produz sentido. Os olhos têm o poder fálico de preenchimento, mas também de

esvaziamento. O receio da “quebra de dignidade de estilo” coloca o sujeito ainda mais no jogo e promete o triunfo narcísico. A obra está em sua fase de consumação e precisa ganhar um ritmo que assegure a condição privilegiada do observador sujeito: “Olhos de ressaca? Vá de ressaca.” Ao conquistar, ele perde, mas ganha na felicidade da própria obra. E por isso, tal qual a própria vaga, metáfora que arrasta tudo, ele projeta sobre o objeto o seu poder de persuasão e tenta acreditar na própria armadilha: “Traziam não sei que de fluido e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca.” Para compensar, ele estende o jogo de forma obsessiva, para sobreviver ao seu próprio naufrágio sígnico: “Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me.” Eis aí, então, o que o salva. A condição itinerante do olhar, nesse percurso de transferência, pulsar metonímico de um significante a outro significante, se dá numa interação especular, onde o olhar do sujeito e o olhar do objeto é um mesmo que nunca completa, e, nesse caso, o artifício literário dá ao narrador todas as possibilidades de extensão do jogo, mas é aquela opção que também proporciona toda uma particularidade de percurso que só pode ser porque é uma maneira volitiva de risco de nomeação. O sujeito tenta reconhecer e não reconhecer, e é isso que mantém o jogo, agora sujeito objeto.

O extremo da indagação metafísica pode ser percebido no próximo fragmento, onde a crise de nomeação corre ao lado do perigo do Real, onde não nomear pode desencadear a desumanização do próprio embaraço discursivo, em que o enunciado quase deixa de ser:

Mas é que também não sei que forma dar ao que me aconteceu. E sem dar uma forma, nada me existe. E – e se a realidade é mesmo que nada existiu?! Quem sabe nada me aconteceu? Só posso compreender o que me acontece mas só acontece o que eu compreendo – que sei do resto? O resto não existiu. Quem sabe nada existiu! Quem sabe me aconteceu apenas uma lenta e grande dissolução? E que minha luta contra essa desintegração está sendo esta: a de tentar agora dar-lhe uma forma? Uma forma contorna o caos, uma forma dá construção à substituição amorfa – a visão de uma carne infinita é a visão dos loucos, mas se eu cortar a carne em pedaços e distribuí-los pelos dias e pelas fomes – então ela não será mais a perdição e a loucura: será de novo a vida humanizada. (LISPECTOR, 1979, p. 10)

Toda a carga enunciativa só existe porque existe o risco de não se proferir. O narrador, de um ponto de vista estrategicamente interno, trazendo uma intimidade que desliza entre as brechas da fratura, procura consolidar o humano na própria frincha. Aqui o sujeito é salvo no

próprio extremo em que se vê aleatoriamente jogado. O desejo desespera e salva do delírio esquizofrênico. A palavra se faz elaboradamente poética e precisa do sabor e dissabor da própria materialidade da letra para se fazer presente com uma determinada força de expressão. O que salva, enfim, é o estético, com a sua razão de coragem para deslizar. O risco do reconhecimento quer o gozo, mas não pode evitar o adiamento do gozo para continuar. O que dá coragem também dá receio, ou o medo, o que é a garantia da esperança do próximo gozo.

O risco está exatamente na possibilidade de tangenciar a relação coisa e palavra: “é que também não sei que forma dar ao que me aconteceu. E se não dar forma, nada me existe. Quem sabe nada me aconteceu?!” A crise se vê irremediavelmente presa à necessidade de representação e que, no fundo, nada mais é do que uma questão de sobrevivência humana no meio do caos sígnico em que a própria crise vai mergulhando o sujeito. O sujeito, tal como no fragmento anterior, precisa se agarrar a alguma coisa para sobreviver a esse naufrágio: “Só posso compreender o que me acontece mas só acontece o que eu compreendo – que sei do resto? O resto não existiu.” Mas que não o isenta de novamente cair no adiamento: “Quem sabe nada existiu.” Ou a percepção de que a sua inserção no jogo é quase inevitável: “Quem sabe me aconteceu apenas uma lenta e grande dissolução? E que minha luta contra essa desintegração está sendo esta: a de tentar agora dar-lhe uma forma?” É esta consciência do jogo que dá ao sujeito a condição privilegiada de indagar e criar, de não dizer dizendo, porque já o disse antes mesmo de proferir, a falsa nomeação que já é a nomeação, mais uma tentativa para se manter vivo no meio da tempestade metonímica. A metáfora é a terra prometida aqui: “Uma forma contorna o caos, uma forma dá construção à substituição amorfa...” Uma aproximação do perigo que assegura a parceria com o Outro, para a projeção do gozo que não pode acontecer para que o deslizamento seja incansável: “a visão de uma carne infinita é a visão dos loucos, mas se eu cortar a carne em pedaços e distribuí-los pelos dias e pelas fomes – então ela não será mais a perdição e a loucura: será de novo a vida humanizada.” Eis aí a resistência, a maneira de fazer a curva e voltar ao ponto original. A tentação é o Real e a maneira de resistir é assumir a condição fragilizada na própria ordem do simbólico, ancorado numa forma de expressão que só pode ser proferida porque o sujeito faz do desejo criação, o Outro que o escraviza é agora escravizado pela beleza e pela sensação de que um estágio superior foi alcançado.

Na busca da beleza, o processo descritivo pode envolver o objeto até o máximo da sua condição itinerante, pois o desejo tem a função de contornar, fixar e deslizar, única forma de justificar a própria sanha descritiva, como no fragmento abaixo:

Estendida a fio comprido em minha cama, numa atitude de uma naturalidade que não se teria podido inventar, dava-me a impressão de uma longa haste em flor que houvessem colocada ali, e o era efetivamente: o poder de cismar, que eu só tinha na ausência dela, encontrava-o naqueles instantes ao seu lado, como se dormindo ela se tivesse convertido numa planta. Assim, o seu sono realizava, em certa medida, a possibilidade do amor; quando eu ficava só, podia pensar nela, mas ela me fazia falta, eu não a possuía. Ela presente, eu lhe falava, mas estava por demais ausente de mim mesmo para poder pensar. Quando ela dormia, eu não precisava mais falar, sabia que não era mais olhado por ela, não tinha mais necessidade de viver na superfície de mim mesmo. (...) Com efeito, quando ela dormia mais profundamente, cessava de ser a planta que havia sido; seu sono à beira do qual eu me perdia em cismas, com deliciosa volúpia, de que não me cansava nunca, de que poderia gozar indefinidamente, era para mim toda uma paisagem. Seu sono punha ao pé de mim algo tão calmo, tão sensualmente delicioso quanto, na baía de Balbec luzindo mansa como um lago, aquelas noites de plenilúnio em que os galhos mal se movem, em que, estirados na areia, escutaríamos sem fim o quebrar do refluxo. (...) Eu, que conhecia várias Albertinas numa só, parecia-me ver muitas outras mais deitadas ao meu lado. Suas sobrancelhas, arqueadas como nunca as tinha visto, cercavam-me os globos das pálpebras como um sedoso ninho de alcíone. Raças, atavismos, vícios repousavam-lhe na face. De cada vez que mexia na cabeça criava uma nova mulher frequentemente não imaginada por mim. Parecia-me que eu possuía não uma, mas inúmeras Albertinas. Sua respiração, pouco a pouco mais funda, levantava-lhe agora o colo regularmente e, por sobre ele, as mãos cruzadas, as suas pérolas, deslocadas de modo diferente pelo mesmo movimento, como esses barcos, essas correntes de amarração que o movimento das ondas faz oscilar. (PROUST, 1982, p. 53-5)

Está claro que a projeção aqui se fixa na sobrevivência do caráter supostamente original do objeto. E na própria promessa da perda que se dá na tentativa de domínio do objeto, obedecendo a um ritual bastante próprio para alcançar uma determinada condição especial expressiva. O narrador se debruça ávida e decididamente por sobre uma promessa que no fundo responde apenas ao próprio movimento privilegiado do observador, sujeito Outro ao qual ele se traveste. A obra funciona porque resvala a sua própria condição de materialidade da letra, o que supostamente justificaria a existência do desejo. O desejo fabrica o próprio gesto de adiamento, porque é isso que importa na relação sujeito e objeto aqui.

Diante do objeto, o sujeito se reinscreve através da própria impotência descritiva, condição privilegiada como sabemos: “...o poder de cismar, que eu só tinha na ausência dela, encontrava-o naqueles instantes ao seu lado, como se dormindo ela se tivesse convertido numa planta.” É o imaginário que dá a condição de transformar o objeto, e a ele próprio, em presa de uma suposta impossibilidade. Este impossível, também sabemos, é o que permite o

deslizamento, a condição claudicante, mas sobretudo a ilusão de que se está diante do objeto enquanto objeto, o falo perdido e achado concomitantemente na travessia descritiva. O que se manipula é a própria flexibilidade de observação. Por isso o objeto é ausência para poder funcionar dentro do quadro enunciativo: “...o seu sono realizava, em certa medida, a possibilidade do amor; quando eu ficava só, podia pensar nela, mas ela me fazia falta, eu não a possuía.” Por outro lado, a materialidade é um furo pressentido: “Ela presente, eu lhe falava, mas estava por demais ausente de mim mesmo para poder pensar.” O que impõe a necessidade de resgate imediato, para que o objeto se abra diante da angústia descritiva, o que não prescinde da mediação da própria angústia: “Quando ela dormia, eu não precisava mais falar, sabia que não era mais olhado por ela, não tinha mais necessidade de viver na superfície de mim mesmo.”

Portanto, todas as condições para o processo descritivo estão dadas, porque aqui a própria preparação já é descritiva, o que dá ao caráter enunciativo do processo uma situação razoavelmente tranquila para o sujeito que sublima à própria angústia mediatizadora: “quando ela dormia mais profundamente, cessava de ser a planta que havia sido; seu sono à beira do qual eu me perdia em cismas, com deliciosa volúpia, de que não me cansava nunca, de que poderia gozar indefinidamente, era para mim toda uma paisagem.” Eis a promessa que realiza mais do que à própria materialidade e faz do discurso a sua principal sustentação do deslizamento. Com isso, as possibilidades se abrem e se disfarçam as cobranças impiedosas do desejo Outro: “Seu sono punha ao pé de mim algo tão calmo, tão sensualmente delicioso quanto, na baía de Balbec luzindo mansa como um lago, aquelas noites de plenilúnio em que os galhos mal se movem, em que, estirados na areia, escutaríamos sem fim o quebrar do refluxo.” É a condição da ideia que faz o sujeito sem ser. A essência alcançada é apenas disfarce. O objeto é sempre um mais além, mas que o imaginário permite funcionar na tangencialidade do impossível, espaço Real, psicótico. O estético traz a verdade que não precisa ser questionada. Se o sujeito sobrevive na projeção da fantasia que o objeto sugere, ele já é o próprio objeto, através da armadilha especular que o preenche e o esvazia.

O poder de transformação do sujeito, e a maneira de querer manipular o próprio esvaziamento, reduz-se ao campo do interesse imediato, onde já não se percebe nenhuma interrogação para a condição reveladora: “Eu, que conhecia várias Albertinas numa só, parecia-me ver muitas outras mais deitadas ao meu lado. Suas sobranceiras, arqueadas como nunca as tinha visto, cercavam-me os globos das pálpebras como um sedoso ninho de alcione.” O deslizamento se dá numa situação comprometida à própria escolha dos recursos da linguagem, o que produz a possibilidade da memória original através de tantas projeções

enunciativas. A obra reflete o desconforto com a própria possibilidade de ser, o que se reduz à cobrança do Outro como uma forma de repouso ansiado: “Raças, atavismos, vícios repousavam-lhe na face. De cada vez que mexia na cabeça criava uma nova mulher frequentemente não imaginada por mim. Parecia-me que eu possuía não uma, mas inúmeras Albertinas.” E nesse campo, a surpresa é o próprio equilíbrio alcançado. Entre uma e nenhuma, o impossível. Por isso, a descrição termina sobre a placidez do próprio deslizamento metonímico: “Sua respiração, pouco a pouco mais funda, levantava-lhe agora o colo regularmente e, por sobre ele, as mãos cruzadas, as suas pérolas, deslocadas de modo diferente pelo mesmo movimento, como esses barcos, essas correntes de amarração que o movimento das ondas faz oscilar.” O objeto, aparentemente inerte, fez o que bem quis do sujeito, mas a criação é a marca do que o sujeito articulou nesse processo de incorporação por meio da estância enunciativa. Um ouvido Outro estratégico. Testemunho decisivo para uma condição privilegiada de revelação.

No campo do lirismo, muitas vezes a incorporação sujeito e objeto se dá de maneira bem mais facilmente perceptível. Porém vale a pena enfrentarmos o poema abaixo como um desafio que se estabelece entre a palavra e a quase inteira abstração da coisa na própria palavra:

Não sou o que te quer. Sou o que desce  
a ti, veia por veia, e se derrama  
à cata de si mesmo e do que é chama  
e em cinza se reúne e se arrefece.  
Anoitece contigo. E me anoitece  
o lume do que é findo e me reclama.  
Abro as mãos no obscuro. Toco a trama  
que lacuna a amor se tece.  
Repousa em ti o espanto que em mim dói,  
noturno. E te revolvo. E estás pousada,  
pomba de pura sombra me róí.  
E morto teu silêncio corrosivo  
chupo o que flui, amor, sei que estou vivo  
e sou teu salto em mim, suspenso em nada.  
(TOLENTINO, 1998, p. 167)

Já sabemos que o que ampara a procura é um vestígio de alguma memória original e que quase sempre tenta apagar a relação no próprio processo incorporativo. No fundo, a obra mostra justamente a incompatibilidade, mas ela tende a suprimir as marcas da angústia da criação. Seja em qualquer gênero ou época. De uma maneira mais natural, ou mesmo proposital. O que se deseja não pode deixar de tentar o reconhecimento, por isso tange o Real,

e para sobreviver procura apagar as fronteiras do deslizamento. No final das contas, a angústia me cobrou o seu preço, a possibilidade de existir na incorporação. O risco é o aviso que precisamos ignorar para o surgimento da obra. Estamos cegos, mas fingimos enxergar, tal Édipo que sai vagando em busca de outra cegueira. O desafio da punição é que torna possível o desejo. O que me permite controlar, depois do Édipo, o fôlego a ser investido em busca dos sinais: a metáfora que ilude porque salva.

No soneto acima, que segue um padrão bem particular de métrica, o eu lírico se projeta de maneira inteira sobre o objeto, como se a intimidade da própria atmosfera já permitisse o deslizamento que flui quase sem percalço por todo o período. Neste sentido, a convenção dos versos não pode funcionar porque o eu não está partido: “Não sou o que te quer. Sou o que desce/ a ti, veia por veia, e se derrama/ à cata de si mesmo e do que é chama/ e em cinza se reúne e se arrefece.” Não há dessemelhança entre palavra e coisa, porque o desejo aqui tem o poder de fabricar a condição particularmente favorável de dar ao discurso um corpo único. Esse poder reflete a vontade que está além do gozo. Mas o que permite a linguagem é a capacidade de se expor apagando as marcas da busca da origem. A origem não interessa, porque a memória é presente e é essa duração que se busca.

No segundo quarteto, há apenas um ensaio de ruptura: “Anoitece comigo. E me anoitece/ o lume do que é findo e me reclama./ Abro as mãos no obscuro. Toco a trama/ que lacuna a amor se tece.” A ameaça é apenas o pretexto para que se dê o formato da incorporação: o soneto se encaixa bem nessa pretensão representativa de um eu que se contorce dentro da própria metáfora redentora. No primeiro terceto, a condição privilegiada desse eu avança sobre o objeto e dá a ele um mínimo movimento: “Repousa em ti o espanto que em mim dói,/ noturno. E te revolvo. E estás pousada,/ pomba de pura sombra me rói.” O que está em xeque é a durabilidade da estância enunciativa, a metáfora que não quer calar, pois o que reprime, também libera. Lidar com o próprio poder enunciativo é o maior desafio de sustentação do sujeito. No último terceto, isso se consolida, com a chamada chave de ouro e que paradoxalmente não representa propriamente um fechamento: “E morto teu silêncio corrosivo/ chupo o que flui, amor, sei que estou vivo/ e sou teu salto em mim, suspenso em nada.” Depois da incorporação, a palavra salvadora (amor) quase se apaga nesse processo. O que resta é o universo do eu lírico que se apoia da necessidade de não responder a mais nenhum apelo enunciativo. Sujeito objeto, um corpo único: domínio do imaginário num nível elevado de expressão.

Tomando como último exemplo um momento chave de uma famosa peça teatral, *Seis personagens à procura de um autor*, o discurso, declaradamente dramático, pode nos dar a



dimensão desse processo incorporativo num plano mais acentuado agora na relação inversa objeto e sujeito, o que nos proporciona uma particularidade de risco da anulação dos próprios conceitos com que lidamos:

O PAI (digno, mas sem soberba) – Uma personagem, pode sempre perguntar a um homem quem ele é. Porque uma personagem tem, verdadeiramente, uma vida sua, assinalada por caracteres próprios, em virtudes dos quais é sempre “alguém”. Enquanto que um homem – não me refiro ao senhor agora – um homem, assim, genericamente, pode não ser ninguém.

O DIRETOR – Sim, mas o senhor pergunta a mim, que sou o diretor! O Chefe da Companhia, compreende...?

O PAI (quase em surdina, com melíflua humildade) – Apenas para saber se, realmente, tal como é agora, o senhor se vê... como vê, por exemplo, na distância do tempo, o que era em outra época, com todas as ilusões que então se forjava; com todas as coisas dentro e em redor de si, como então lhe pareciam – e eram, realmente, para o senhor! Pois bem! Tornando a pensar naquelas ilusões que agora o senhor não mais se forja; em todas aquelas coisas que agora não lhe ‘parecem’ mais como “eram” para o senhor em outro tempo, não sente faltar-lhe, já não digo estas tábuas do palco, mas a própria terra, debaixo dos pés, considerando que, do mesmo modo “este”, como o senhor se sente agora, toda a sua realidade de hoje, assim como é, está destinada a parecer-lhe ilusão, amanhã?...

O DIRETOR (sem ter entendido bem, no aturdimento da capciosa argumentação) – Bem! E que pretende concluir daí?

O PAI – Oh! Nada, senhor. Fazê-lo ver que, se nós (indica-se e às outras personagens), a não ser a ilusão, não temos outra realidade, é conveniente que o senhor também desconfie da sua realidade, desta que o senhor hoje respira e toca em si, porque – com a de ontem – está destinada a que amanhã descubra que não passa de ilusão!...

O DIRETOR (resolvendo levar em troça) – Ah, muito bem! E diga, ainda mais que, com esta peça que vem representar aqui, diante de mim, o senhor é mais real e verdadeiro do que eu!

O PAI (com a máxima seriedade) – Mas não há nisso dúvida alguma, senhor!

O DIRETOR – Ah, é?

O PAI – Julguei que o tivesse compreendido, desde o princípio.

O DIRETOR – Mais real do que eu?

O PAI – Se a sua realidade pode mudar, de hoje para amanhã...

O DIRETOR – Mas se sabe que pode mudar, é claro. Muda continuamente, como a de todos!...

O PAI (com um grito) – Mas a nossa, não! Está vendo? A diferença é esta! Não muda, não pode mudar, nem ser outra, jamais, porque já está fixada – assim – “esta” – para sempre – (é terrível, senhor!) realidade imutável, que devia dar-lhes um arrepio ao aproximarem-se de nós! (PIRANDELLO, 1978, p. 444-46)

No duelo entre diretor e personagem, há uma ferocidade digna dos grandes embates dialógicos da tradição teatral no Ocidente. Para isso, o domínio irônico do dramaturgo é

essencial. O pai, personagem de um determinado drama familiar, reivindica para si um estatuto de realidade ainda maior que o da realidade propriamente dita ao qual ele quer participar. Na verdade, o produto mimético se volta contra o seu próprio criador. Nesse confronto de realidades, o objeto quer propositadamente submeter o sujeito. Diante de uma realidade imutável, psicótica, o sujeito se vê desafiado a questionar a sua condição claudicante diante da própria noção de realidade. É esse poder de possível mobilidade que dá ao sujeito a sua condição de reconhecimento com o objeto. Mas ao tanger o Real, cada vez mais se apagam as fronteiras entre uma coisa e a outra, ou entre o sujeito e sua representação. O sujeito agora se confunde claramente com o objeto. Eis o perigo, ou a armadilha, que ele tenta escapar. Deparar-se com a possibilidade do gozo para além da metáfora traz o sinal de queda, ou seja, a ilusão que quer ser realidade mais do que a realidade da própria ilusão. A obra se congela na projeção inversa, portanto, de objeto para sujeito. Anulam-se todas as perspectivas anteriores e o que era passivo se torna ativo. Esse questionamento leva o dramático ao seu extremo, pois qualquer noção de realidade só existe na sua virtualidade.

Ao trazer para si o status de existência acima da existência comum, a personagem pai deixa em colisão todos os conceitos anteriores: “...uma personagem tem, verdadeiramente, uma vida sua, assinalada por caracteres próprios, em virtudes dos quais é sempre ‘alguém’. Enquanto que um homem – não me refiro ao senhor agora – um homem, assim, genericamente, pode não ser ninguém.” O sujeito objeto se torna objeto sujeito, e o que o enunciado procura são as condições para essa compreensão. Lembrar o sujeito, personagem diretor, da sua condição claudicante, colocar a própria condição de sujeito em xeque é a tarefa do ouvido Outro. Aquele que quer ser autor mais do que o autor. A busca do autor nada mais é do que uma busca por uma instância Outra, ou por si mesmo. É o incansável e incurável. Percurso infinito que se inicia e começa nos próprios rastros perdidos.

O embate praticamente se inicia sem que seja possível assinalar o vencedor, mesmo que este ao final se enuncie, pois a matéria que forma um, forma também o outro: “...como o senhor se sente agora, toda a sua realidade de hoje, assim como é, está destinada a parecer-lhe ilusão, amanhã?” É no rastro da sobrevivência dos significantes que se mantém a precária condição dada pela produção discursiva. O que sobrevive na projeção são apenas vestígios de que algo houve, mas a certeza só pode vir se ganhar uma dimensão psicótica: “E diga, ainda mais que, com esta peça que vem representar aqui, diante de mim, o senhor é mais real e verdadeiro do que eu!” Seria preciso, nesse caso, manter o jogo para alcançar o mínimo de materialidade da relação que quer se apagar. Por isso o ataque frontal: “Não muda, não pode mudar, nem ser outra, jamais, porque já está fixada – assim – “esta” – para sempre – (é

terrível, senhor!) realidade imutável, que devia dar-lhes um arrepio ao aproximarem-se de nós!” Qualquer estatuto, a partir de então, só pode evidenciar a fragilidade de um provável conceito. A personagem pai, que procurava avidamente um autor para criar o enredo do seu drama, já traz dentro de si o próprio enredo da possibilidade da existência numa ordem superior. É a ilusão do estético que aponta essa condição privilegiada, mas que só sobrevive como rastro. Ele luta contra o esquecimento, mas só é possível uma memória numa ordem que entremeia o neurótico do psicótico. Ele só existirá enquanto efeito. Sua afirmação é a tomada de mais um fôlego, não para si somente, mas principalmente para o sujeito que ele se projeta enquanto objeto e o que transforma especularmente também em sujeito. Os dois existem no mesmo plano, mas o destino de ambos é a cegueira, a separação.

A obra, vista por meio desses fragmentos selecionados, é a expressão de resistência ao corte originário. A relação sujeito e objeto se torna sujeito objeto, ou objeto sujeito. A incorporação é feita por meio de um ouvido Outro privilegiado, uma capacidade que se aperfeiçoa no próprio transacionamento entre consciente e inconsciente que se tornam dois lados de uma mesma moeda jogada para o alto, assumindo o risco das alternativas e escolhas do efeito estético. A obra é, pois, a alternativa mais elaborada, já que surge de um pacto estratégico de sobrevivência no jogo significativo sem querer necessariamente expor a própria sobrevivência. Retomando Magno, é a subversão do cálculo que não se faz no trabalho inconsciente, o que se recusa a morrer, ou a aceitar pura e simplesmente a castração que se tapa com o belo. Aqui o corte é o aliado essencial. O deslizamento se dá na capacidade de aceitação e recusa, e a convenção discursiva se torna o aliado do sujeito objeto ou objeto sujeito.

Para fechar, cabe ainda lembrar Foucault que, ao final de uma obra bastante estudada, nos dá o testemunho do desconforto de uma época em que a autoria era colocada em xeque em nome de “um obscuro conjunto de regras anônimas”: “O que há de desagradável em fazer aparecer os limites e as necessidades de uma prática no lugar em que tínhamos o hábito de ver desenrolarem-se, em pura transparência, os jogos do gênio e da liberdade.” (FOUCAULT, 1987, P. 238) E, mais adiante, na sua aula inaugural no Collège de France, a ideia de autor (o criador) aparece como princípio de um agrupamento de discurso, principalmente o que celebra uma certa era “literária” de autoria, aquele que escreve e inventa, enfim, no entanto, refletindo, também, um perfil trêmulo de sua obra. A ideia de autor mergulha num provável jogo de identidade que tem a forma da individualidade e do eu (FOUCAULT, 2007, P. 26-9). Para uma comentadora do filósofo francês, o que Foucault quer mostrar é como a função-autor se constitui em um dispositivo de controle dos sentidos que regula a ordem do discurso

(GREGOLIN, 2006, p. 103-4). Pois bem, o que foi aqui discutido, neste curto espaço do artigo, ressurge de uma antiga reflexão que até os dias de hoje não foi, e não será, solucionada apenas pelo âmbito da expressão discursiva, evidentemente. O que se propôs era pensar as condições dadas para o resultado final. O processo de elaboração estético segue normas muito próprias em cada obra ou gênero, pois é o produto de um salto significativo e volitivo, ou de uma onda contida que continua a querer seguir em frente, de um sujeito que traçou uma trajetória muito especial até o objeto. O estruturalismo, de uma maneira geral, abriu espaço para se questionar as condições de autoria, mas não conseguiu penetrar no cerne motivador de cada obra em particular, aquela que se inscreve numa ordem discursiva, mas que reinventa todas as regras. As normas e o controle dentro da (des)ordem estética, portanto, são utilizadas para uma promessa maior e duradoura. O autor existe aqui como aliado do ouvido Outro, sim, mas um aliado que tem o privilégio de reviver a origem, o corte e a angústia como projeção de uma humanidade sempre em agonia falhadora, ou que se contorce na sua angústia de nomeação e tenta colar os cacos de uma crise metafísica infinita. Seria óbvio que se se extinguíssem as condições dadas a uma determinada produção discursiva para a compreensão do homem, uma outra noção surgiria, mas já não seria o homem tal qual nós o entendemos desde a antiguidade clássica, passando pela Idade Média até a Idade Moderna (GREGOLIN, 2006, p. 84). Esse novo jogo em que a humanidade corre o risco de desaparecer já não nos deve mais interessar, nem a psicanálise, nem mesmo a Foucault.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ADORNO, T.W. Relação com a ontologia. *Dialética negativa*. Trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. P.57-116

ASSIS, J.M.M. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1969. 271 p.

FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. 3.ed. Trad. Luiz Felipe B. Neves. Rio de Janeiro: Forense, 1987. 239 p.

\_\_\_\_\_. *A ordem do discurso*: aula inaugural no collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 15.ed. Trad. Laura Fraga de A. Sampaio. São Paulo: Loyola, 2007. 79 p.

GREGOLIN, M.R. Foucault: o discurso e a arqueologia dos saberes. *Foucault e Pêcheux na análise do discurso*: diálogos & duelos. 2.ed. São Carlos: Claraluz, 2006. P. 65-110

LACAN, J. *O seminário: a relação de objeto*. Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Zahar, 1995. 456 p. (Livro 4)

\_\_\_\_\_. *O seminário: a angústia*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. 367 p. (Livro 10)

LISPECTOR, C. *A paixão segundo G.H.* 9.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979. 175 p.

MAGNO, M.D. O trabalho da arte. *Senso contra censo: da obra-de-arte, etc.* (introdução a uma semasíonoma). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977. P. 36-59

NIETZSCHE, F. Humano, demasiado humano: um livro para espírito livres (segundo volume – 1879-1880). *Os pensadores: obras incompletas*. 4.ed. Trad. Rubens Rodrigues T. Filho. São Paulo: Nova Cultura, 1987. P. 77-107 (Vol. I)

PIRANDELLO, L. *Seis personagens à procura de um autor*. Trad. Mario da Silva et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978. P. 323-466

PROUST, M. A prisioneira. *Em busca do tempo perdido*. 7.ed. Trad. Manuel Bandeira e Lourdes S. de Alencar. Porto Alegre: Globo, 1983. 355 p. (Vol. 5)

TOLENTINO, B. *Anulação e outros reparos*. 2.ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998. 298 p.

VALLEJO, A., MAGALHÃES, L.C. *Lacan: operadores de leitura*. São Paulo: Perspectiva, 1981. 163 p.