

Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Educação

Rafaela Brandão Alves

A experiência estética na escrita: diálogo entre Lacan e Benjamin

Goiânia

2017

Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Educação

Rafaela Brandão Alves

A experiência estética na escrita: diálogo entre Lacan e Benjamin

Goiânia

2017



TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: ☒ **Dissertação** ☐ **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Nome completo do autor: Rafaela Brandão Alves

Título do trabalho: A experiência estética na escrita: diálogo entre Lacan e Benjamin

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.

Assinatura do (a) autor (a)

Data: 07 / 03 / 2017

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Educação

Rafaela Brandão Alves

A experiência estética na escrita: diálogo entre Lacan e Benjamin

Trabalho de defesa de mestrado apresentado à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Psicologia – Mestrado, da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Goiás, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Psicologia, linha de pesquisa Processos Psicossociais e Educacionais, sob orientação da Profa. Dra. Maria do Rosário Silva Resende.

Goiânia

2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Brandão Alves , Rafaela

A experiência estética na escrita: diálogo entre Lacan e
Benjamin [manuscrito] / Rafaela Brandão Alves . - 2017.
CXXII, 122 f.

Orientador: Prof. Maria do Rosário Silva Resende .
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Educação (FE), Programa de Pós-Graduação em
Psicologia, Goiânia, 2017.
Bibliografia.

1. Alegoria . 2. Letra. 3. Escrita . 4. Gozo. . 5. Experiência . I.
Silva Resende , Maria do Rosário , orient. II. Título.

CDU 159.9



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO

Universidade Federal de Goiás – Faculdade de Educação

Programa de Pós-Graduação em Psicologia

Rua 235, s/n. Setor Leste Universitário – Goiânia/GO – CEP: 74605-050

Fones: 3209-6215 / www.ppgp.fe.ufg.br / Email ppgpufg@gmail.com



**ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
DE**

RAFAELA BRANDÃO ALVES

Aos vinte e dois dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e dezessete (22/02/2017), às 14:30 reuniram-se os componentes da Banca Examinadora: Profa. Dra. **Maria do Rosário Silva Resende**, doutora em Psicologia Social pela PUC-SP; Profa. Dra. **Albertina Vicentini Assumpção**, doutora em Letras pela USP e Profa. Dra. **Marcela Toledo França de Almeida**, doutora em Psicologia Clínica e Cultura pela Universidade de Brasília para, sob a presidência da primeira, e em sessão pública realizada nas dependências da Faculdade de Educação, procederem à sessão de defesa da dissertação intitulada: **“A experiência estética na escrita: diálogo entre Lacan e Benjamin”**, em nível de Mestrado, área de concentração em Psicologia, de autoria de **Rafaela Brandão Alves**, discente do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Goiás. A sessão foi aberta pela presidente da Banca Examinadora, Profa. Dra. **Maria do Rosário Silva Resende**, que fez a apresentação formal dos membros da Banca e deu-se início à apreciação e avaliação do texto. A Banca Examinadora, após a apreciação e avaliação do texto apresentado, decidiu considerá-la **aprovada**. Os trabalhos foram até às 16:35 horas e eu, **Fernando Lacerda Junior**, Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da FE/UFG, lavrei a presente ata que assino acompanhado dos membros da Banca Examinadora. Goiânia, aos vinte e dois dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e dezessete.

Profa. Dra. Maria do Rosário Silva Resende. (Presidente) – UFG Maria do Rosário Silva Resende

Prof. Dr. Albertina Vicentini Assumpção (Membro) – PUC-GO Albertina Vicentini Assumpção

Profa. Dra. Marcela Toledo França de Almeida (Membro) - UFG Marcela Toledo França de Almeida

Prof. Dr. Fernando Lacerda Júnior (Coordenador do PPGP) Fernando Lacerda Júnior

Às poesias em vida

Agradecimentos

Aos meus pais, Túlio e Maria Célia, que me transmitiram amor e sorrisos em forma de poesia. Que me deram suporte para os enfrentamentos na escrita da vida e nesta escrita. O amor de vocês está desenhado nessas linhas. Obrigada!

À minha orientadora, Maria do Rosário Silva Resende, por ter segurado em minha mão e me proporcionado esta experiência de escrita. Por ter me possibilitado um processo com liberdade, autoria e reflexão. A sua ética e cuidado me são exemplos de uma relação que pode ser bonita e respeitosa. Obrigada!

À Marcela Toledo França de Almeida, por ser meu ponto de báscula no desejo pela psicanálise. Sua escuta e nosso diálogo são tempos muito caros à minha caminhada. Que seja apenas o começo!

À Leilyane Araújo Masson, por ter acolhido o meu desejo ainda a borbulhar pela pesquisa e pela psicanálise. Em você tenho o exemplo de um fazer dedicado e cuidadoso.

À Capes, por ter sustentado o meu desejo pela pesquisa.

Aos meus companheiros de angústia e desejo nas entranhas da psicanálise, que, pela escuta cuidadosa, me sustentaram nos tempos difíceis e gostosos desta escrita: Bárbara Taveira Fleury Curado, Henrique Batista, Elizabethi Landi, Altair José dos Santos. E com esmero particular, à Jaquelyne Rossato Melo, pela segurança que você me faz sentir em voar, mesmo quando me mostra a possibilidade da queda.

Ao Roberto Mello, pela experiência com os tecidos de minha escrita. Nosso encontro, ainda que desencontrado, faz possível meu caminhar atrapalhado e tropeçado.

Sumário

Resumo	ix
Abstract.....	x
Introdução.....	8
Capítulo 1 - Walter Benjamin: uma estética do <i>entre</i>	16
1.1 Um sujeito deslocado.....	16
1.2 Línguas (in) comunicantes.....	19
1.3 Enfim.....	27
1.4 ... alegoria!	28
1.5 Experiência para que te quero	35
1.6 A perda da aura e seus efeitos	42
1.7 Escrita dura, se solta e vira escritura!	52
1.8 O que restou.....	58
Capítulo 2 - Jacques Lacan: uma estética do gozo	61
2.1 Rasgando o verbo	61
2.2 <i>Pas-de-sens e/ou absens?</i>	66
2.3 Eu gozo, tu gozas, ele goza.....	72
2.4 Perde-se em saber, ganha-se em sabor.....	79
2.5 Redemoinho...moi a rede e faz versinho.....	84
2.6 Tomando um fôlego com Barthes.....	89
2.7 Uma estética outra, uma estética do gozo.....	91
Capítulo 3 - Benjamin e Lacan: uma estética na escrita.....	97
3.1 Uma ponte entre Benjamin e Lacan.....	97
3.2 O irrepresentável e a linguagem	99
3.3 A transmissão do irrepresentável.....	104
3.4 O corpo e seu lugar na estética	108
4 - Referências Bibliográficas	113

Resumo

O presente trabalho se propõe a investigar as possíveis relações entre o conceito de letra, proposto por Lacan, e o conceito de alegoria, pensado por Benjamin, e, assim, refletir sobre a possibilidade de diálogo entre os dois pensadores com relação à estética na escrita. O objetivo central, portanto, é discutir a estética experienciada na escrita, seja através da leitura de uma poesia ou de um romance, ou no próprio ato de escrita. Esta discussão será realizada visitando campos teóricos diferentes – a filosofia e a psicanálise, – com o intuito de promover encontros e/ou desencontros entre tais teorias. A pesquisa é teórico-reflexiva, o que significa dizer que foi feito um trabalho de análise sobre a base bibliográfica, na qual foram rastreadas as produções que abarcam os conceitos centrais para se alcançar os objetivos desta discussão, quais sejam: letra, em Lacan, e alegoria, em Benjamin. Assim, se a experiência com a escrita provoca o corpo de modo a, muitas vezes, extrapolar as bordas da linguagem e fazer-nos objetos de nossas próprias experiências, pode-se inferir que a estética com a letra é franqueada tanto nos primórdios da vida do falante como também nas produções em que a letra é seu suporte. Conclui-se que se o gozo é o que escorre à inscrição de lalíngua no corpo – inscrição que deixa como marca o traço da letra –, ele pode ser pensando em sua proximidade com isso que é prazer/dor da escrita dessa letra. Isso nos leva a conjecturar que essa experiência qualitativa com a letra pode ser interpretada como uma experiência estética do gozo, um gozo consequente dessa letra. A escrita alegórica pensada por Benjamin se encontra com a escrita pensada por Lacan, pois ambas provocam o descentramento daquele que se abre à experiência, seja com as imagens dialéticas, seja com a letra.

Palavras-chave: Alegoria; Letra; Escrita; Gozo; Experiência.

Abstract

This work aims to investigate the possible relations between the concept of letter, proposed by Lacan, and the concept of allegory, as thought of by Benjamin, and thus reflect upon the possibility of dialogue between these two theorists regarding the aesthetics in writing. The main objective, therefore, is to discuss the aesthetics experienced in writing, be it through the reading of a poem or a novel, or through the very act of writing. This discussion will visit two theoretical fields – philosophy and psychoanalysis –, in order to promote agreements and/or disagreements between such theories. The research is theoretical-reflexive, which means there was an analysis work carried out upon a bibliographical basis, where we traced the productions that hold the central concepts to reach the objectives of this discussion, which are letter, in Lacan, and allegory, in Benjamin. Thus, if the experience with writing induces the body in a way that often extrapolates the borders of language and makes us objects of our own experiences, we can deduce that the aesthetics with the letter is granted both in the beginning of the speaker's life as well as in the productions held by the letter. It can be concluded that if *jouissance* is what pours out of the inscription of *lalangue* in the body – inscription that leaves the stroke of the letter as a trace –, it can be thought of in its proximity with the pleasure/pain in the writing of this letter. That reflection leads us to conjecture that this qualitative experience with the letter can be interpreted as an aesthetic experience of *jouissance*, one that is a consequence of this letter. The allegorical writing thought of by Benjamin meets the writing discussed by Lacan, for both cause the decentralization of the person who opens oneself to the experience, whether with dialectical images or the letter.

Keywords: Allegory; Letter; Writing; *Jouissance*; Experience.

Introdução

Escrever é uma prática que demanda muito empenho e esforço. É uma luta cheia de contratempos. Feita de silêncio angustiante e de barulheira que enraivece. É preciso condições favoráveis para que a tempestade de palavras aconteça, caso ela aconteça. Sabe-se que esse tempo de escrita é mais feito de secas e estiagens do que de temporais. Mas quando caem, é um atrapalho só, até que cada palavra seja colocada no eixo.

Alguns artifícios são necessários para que as linhas sigam descendo e que não se perceba seu lento ritmo. Jazz, chá, blues, vinho, mpb, cerveja... Ah, e o consolador par café/chocolate. Estes foram alguns dos recursos usados na montagem dessa escrita, a qual muito me parece um quebra-cabeça. Costumo pensar que há três tempos nessa brincadeira lógica. No primeiro tempo, as peças são esparramadas na mesa, jogadas sem ordem, algumas viradas, outras desviradas; a curiosidade coteja esse tempo. O próximo passo é desvirar as peças viradas e aproximar as que se assemelham pela coloração do fundo, formando-se, assim, alguns montinhos descontínuos. Aqui a ansiedade já começa a pingar; até parece que as 500 peças se multiplicaram por cinco. No terceiro tempo, separados os montinhos e tendo a orientação da imagem montada, aquela na capa da caixa, é começar a montar. Várias sensações comparecem: curiosidade, ansiedade, vontade, ânsia, preguiça, sono, frustração, desespero, diversão.... Cada pecinha que vai se encaixando é um impulso para continuar a montar. Há momentos, porém, em que tudo emperra e nenhuma pecinha encaixa, chega a parecer que ela não é daquele quebra-cabeça.

Até que, depois de um tempo, que não se cronometra (é melhor não saber!), o quebra-cabeça vai ganhando forma, uma imagem vai dando as caras e a brincadeira começa a ficar interessante. Quanto menos buracos vão restando, maior o entusiasmo. Mas esse quebra-cabeça é defeituoso, faltam algumas peças e não adianta reclamar para a fábrica, havia uma advertência na caixa indicando que essas peças faltariam. A escrita deste texto foi tal como essa brincadeira. Leituras às avessas, ora acertando no artigo, ora errando no autor do livro, depois foi a hora de separar as páginas lidas de acordo com o assunto/tema, até chegar o tempo da escrita. Muita cabeça foi quebrada para a escrita dessas linhas e certamente de todas as linhas aí escritas pelo mundo. O codinome da escrita deveria ser: escrita, a quebra cabeça.

Além das sensações descritas, uma outra me despertou curiosidade e provocou questões que me levaram à presente pesquisa. Esse último tempo, o da escrita propriamente dito, aquele em que há apenas você e as teclas do computador, me suscitou uma experiência estranha, também experienciada na leitura de alguns textos. Aquela sensação de não poder

parar, como se algo impelisse a continuar. O jazz e o vinho já nem precisam estar ali, as letras vão saindo e fica essa sensação. Já tentei algumas vezes descrevê-la, para então assumir a incapacidade dessa proeza, justamente porque é uma sensação corporal. Algo do corpo compõe a escrita das letras, ele fala alguma coisa muda que não se pode escutar, apenas sentir.

Pensando na estética como o campo do saber que diz das qualidades do sentir, comecei a conjecturar se haveria então uma estética que dissesse dessa sensação. Assim, fez-se o meu objeto de estudo: a estética experienciada na escrita, seja ela a própria ou a de outros autores. Já havia palavras implicadas nessa pergunta, dentre elas, as de Walter Benjamin e as de Jacques Lacan. Tão logo, filosofia e psicanálise se encontraram e se desconstruíram.

Foi como o jazz e o chá (de pimenta!) que as palavras desses dois saberes tomaram o meu corpo. A experiência com a escrita de Benjamin foi de supetão, ainda não havia lido nenhum de seus escritos. Infortúnio por um lado, mas por outro me proporcionou aquela sensação infantil de saborear pela primeira vez uma fruta excêntrica. Vai com a boca cheia, se afasta, estranha o gosto, faz careta e lá coloca a língua de novo. Comecei a dizer pelos corredores que havia me casado com Benjamin, a cada vez era um livro seu que eu carregava, ora com prazer, ora com cansaço, mas ele estava sempre lá. Uma de suas coletâneas possui sua foto na capa e, sem que eu percebesse, nos momentos de angústia e raiva pelo desentendimento de sua escrita, eu voltava os olhos para os dele, eles estavam a me olhar, sempre desconfiados. Nesse momento, eu soube da minha paixão e que o casamento tinha sido acertado. O casamento com o filósofo me demandou entrega às horas de escuta (não poderia ser diferente) e assim foi feito.

Como nem tudo são flores ou, por isso mesmo o são, a vida é feita de vários amores, e eu já me encontrava enamorada por outro, o ácido Lacan. Sua voz já me era familiar (eu acreditava ser). Ele é daquelas paixões antigas que nunca passam. Mas como não conhecemos com quem dormimos, enquanto eu escutava sua voz e lhe pedia que contasse mais e mais, fui me deparando com palavras nunca antes escutadas e ele disparou a falar ainda mais embolado. Essa foi a minha experiência com os últimos escritos de Jacques Lacan. Foi assim que eu deixei Benjamin por um tempo, sentindo saudade de sua poesia, mas escutando um outro estilo poético.

A escrita que se segue é efeito do encontro com esses dois amores. Em alguns pontos eles se aproximam, outros não têm nada a ver um com outro, ainda bem! De saída, posso contar que eles me proporcionaram boas horas dessa sensação com a letra. Como estou aqui a escrever sobre a escrita e seus efeitos, optei por deixá-la solta. Há momentos em que a

primeira pessoa escapole, outros em que a rigidez prevalece. Escolhi brincar com as palavras. Mas como a brincadeira deve ser séria, vamos às formalidades.

O presente trabalho se propõe a investigar as possíveis relações entre o conceito de letra proposto por Lacan e o conceito de alegoria pensado por Benjamin e, assim, refletir sobre a possibilidade de diálogo entre os dois pensadores com relação à estética na escrita. O objetivo central, portanto, é discutir a estética experienciada na escrita seja através da leitura de uma poesia, de um romance ou de uma narrativa clínica. Essa discussão será realizada visitando campos teóricos diferentes – filosofia e psicanálise –, com o intuito de promover encontros e/ou desencontros entre tais teorias.

Walter Benjamin, filósofo alemão, desenvolve discussões que abarcam a produção artística por meio de conceitos como alegoria, experiência, aura, estética tátil, memória involuntária, dentre outros conceitos que se articulam na discussão sobre as mudanças na experiência estética. Seu olhar sensível e crítico para a estética permite que sejam feitas relações entre o que ele diz e o que diz a psicanálise, podendo-se encontrar aproximações e distanciamentos.

Jacques Lacan foi e é (já que sua produção, até os dias de hoje, convulsiona a teoria e a clínica psicanalítica) o psicanalista francês que promoveu o retorno à Freud. Este retorno centrou-se principalmente nos primeiros dez anos de seu trabalho, fazendo o resgate de conceitos que já não eram tratados de acordo com as conceituações freudianas. A partir de então, deu prosseguimento às suas próprias questões teóricas, como as noções de gozo e letra, que serão abordados neste trabalho, sendo elas também tributárias dos conhecimentos freudianos. Sua escrita provoca diferentes efeitos: raiva, ódio, descontentamento, angústia, curiosidade... alguns leitores param nesses efeitos, outros continuam, ainda em meio a esse turbilhão de sentires.

Diante de tais colocações, empreende-se a tentativa de abarcar duas perspectivas sobre a estética. A estética tátil proporcionada pela escrita alegórica, que será abarcada no primeiro capítulo, e a estética do gozo, a partir da escrita da letra, que será trabalhada no segundo capítulo. A primeira, pensada pelo filósofo Walter Benjamin, cujos escritos expressam a atualidade de seu pensamento por meio de argumentações densas e, ao mesmo tempo, leves e saborosas de se ler. No âmago de sua escrita, encontra-se a relação dialética entre as expressões estéticas e as transformações socioeconômicas.

Esse olhar dialético recai sobre a noção de alegoria, que diz do movimento entre dois polos coexistentes e tensionados entre si. Ela é pensada como uma forma de escrita, resgatada por Benjamin, na sua tese de livre docência, *A origem do drama trágico alemão* (1928), e

também como uma lente para se interpretar a realidade. Isso porque no cerne deste conceito está a experiência com a transitoriedade, com ausência de um único sentido, não havendo, portanto, espaço para cristalizações e ideologias. Justamente por abranger uma forma de escrita que suscita tais experiências, a alegoria foi escolhida para compor um dos conceitos centrais a este trabalho.

A escrita alegórica opera no sentido de reconhecer as limitações inerentes à linguagem, não possui representação para tudo, e, ao cavar ainda mais sua falha, produz, a cada investida, uma imagem renovada. Por conseguinte, a alegoria não espera encontrar sentidos eternos, mas transitórios, evanescentes que, assim sendo, preservam a historicidade e a temporalidade.

A escrita alegórica dá protagonismo à história, porque esta é feita de ruínas, de declínios, de ir e vir, de atravessamentos, de cortes, muito distante da história linear representada pelos signos. A interpretação alegórica toma um fenômeno pelo seu avesso, revira-o em todos os ângulos e dele retira um saber que estava oculto, que era emblemático, *é nisto que reside o caráter escritural da alegoria*. E, por ser um saber como qualquer outro, poderia cair nas armadilhas de uma escrita-sistema, mas não cai porque o alegorista mantém as imagens e os sentidos em movimento, as imagens ali estão para serem desveladas. Contrariando o encobrimento da realidade pelo signo, a alegoria mostra o tempo passando nas coisas, o envelhecimento das imagens (Franco, 2010).

Na mortificação dos sentidos, as imagens ficam despregadas dos significados, assertiva que remete à proposta de Benjamin de se apreender a alegoria como uma forma de expressão e escrita, na qual imagem e palavra se engendram. Muricy (2009) diz que seria esta a singularidade da tese de 1928 de Benjamin, pois nela a experiência com a linguagem é verticalizada para a escrita, enquanto nos textos anteriores à linguagem, ela era tomada de forma mais abrangente. A partir de interpretações dos escritos benjaminianos, a autora afirma que imagem é pensamento e pensamento é imagem, sendo a alegoria uma escrita por imagens. Essas imagens se apresentam nos buracos entre as palavras, uma vez que na escrita a apresentação acompanha o ritmo descontínuo do pensamento, enquanto na fala os sons encadeados das palavras simulariam uma continuidade, disfarçando os buracos que na escrita ficam evidentes.

Esse movimento implica duas formas de se conceber o âmbito político da escrita alegórica. Um deles é justamente a forma descontínua com que as palavras-imagens tecem os sentidos, deixando-os abertos e, por isso, acessíveis à crítica. Esses intervalos convocam o comparecimento do sujeito que não pode se furtar de responder às condições de sua época. O

outro motivo, intimamente relacionado a este, é que a interpretação dialética das palavras-imagens se estende para a interpretação da realidade, na qual passado, presente e futuro são dialetizados e, assim, retirados da linearidade com que usualmente são considerados. Não há apenas causa e efeito e a história não é mais uma consequência do passado que ficou para trás como causa do hoje; esse passado está presente como ruína, que aponta a atualidade do que não passou.

A alegoria, desse modo, conquista o lugar de expressão e impressão estética da realidade, pois ela tanto revela os escombros da história por meio de sua escrita, como também é uma forma de perceber o mundo, de interpretá-lo. É a estética do resto, dos destroços. Cabe ressaltar que *resto* é aqui concebido como o que é colocado à margem, que é feito de resto pela sociedade, mas que possui efeito de ruína, denunciando o que não passou, que é feio, violento, bárbaro. Ou seja, não é resto enquanto aquilo que está despregado de uma unidade, mas, pelo contrário, é produto desta unidade, e tem a potência de desvelar as intenções por trás desse movimento de “não quero ver, não tenho nada a ver com isso”.

Uma nova experiência estética² é, assim, convocada por Benjamin, uma vez que o indivíduo dela não sai inteiro. Não sai inteiro porque é convocado a uma experiência estética com a imagem-escrita e esta é fragmentada, fragmentando assim também o leitor, levado ao estado limite do eu/não-eu. Esta fragmentação toma de assalto o indivíduo que, sem escolha, tem uma experiência estética com a escrita. Sem escolha porque a escrita leva o sujeito para um outro plano que não o da vontade, da consciência, mas para o inconsciente. Ali, as imagens-palavras do texto ganham vida noutro texto, o inconsciente do sujeito, o qual, posto em contato com as próprias imagens mnêmicas, experiencia com todos os sentidos do corpo as infinitas possibilidades de significação.

Com os conceitos de inconsciente e imagens mnêmicas, usados por Benjamin, encontramos um ponto de encontro entre as duas teorias em voga. Para o filósofo, a experiência com tais imagens provoca todo o corpo a sentirem táteis, alicerçados em imagens de tempos anteriores. Pode-se pensar, então, já articulando aos conceitos psicanalíticos, que tais imagens remetem a um tempo primeiro, no qual o corpo é marcado por traços significantes que vêm do Outro.

² A estética em Benjamin pode ser pensada em oposição ao termo “esteticismo” e, assim, se distancia das proposições que a consideram como ciência do belo e que terminam por aprisioná-la ao seu surgimento enquanto disciplina ou ciência. Desse modo, o teor negativo ideológico desse conceito é nomeado como “esteticismo” ou “estetização”, cabendo ao conceito de estética uma compreensão que abarca as mudanças de percepção, representadas nas formas artísticas, e os consequentes efeitos na política. (Damião, 2003/2004)

Isso se aproxima da elaboração teórica de Freud (1985/2006) sobre a formação do inconsciente, pois, para ele, a intensidade dos estímulos, quando maior do que a capacidade de defesa das camadas mais externas, faz inscrições, traçando e, simultaneamente, estruturando o inconsciente com os caminhos das marcas mnêmicas. A teoria lacaniana viria a, posteriormente, desenvolver tais pensamentos freudianos, propondo que a inscrição primária de tais traços comporia a escrita posterior do sujeito, abordada no conceito de letra.

Esse rasgo do significante sobre o corpo faz fissura, que é metaforicamente apontada por Lacan no texto, *Lituraterra* (1971/ 2003), quando a compara aos sulcos marcados sobre a terra pelo escorrer das águas, “O sulco aí produzido é receptáculo sempre pronto a colher o gozo. É rota lavrada, por onde, a partir de então, o gozo escorre e pode se alojar” (Guerra, 2009, p. 135). Nesta mesma obra, referência para temática sobre a letra, Lacan (1971/2003), indica a face litoral da letra, a qual teria a função de fazer litoral³ entre o saber e o gozo, entre o simbólico e o real.

Por fim, a implicação entre os conceitos de gozo e letra deixa o caminho franqueado para se pensar a estética experienciada com a letra. Esta estaria submersa à cadeia significante do sujeito, fazendo-se presente nas suas diversas expressões. Considera-se, para isso, o inconsciente como um texto escrito por traços. Dessa forma, a estética do gozo estaria vinculada à letra e, portanto, à escritura do sujeito. A proposta de pensar o gozo enquanto atrelado a uma estética, provocador de sentires no corpo, será alicerçada nas discussões lacanianas sobre o conceito de alíngua e, ao fim, com a noção de masoquismo originário em Freud.

Este trabalho se propõe a abarcar a estética na escrita, a partir das conceituações lacanianas e benjaminianas. A pesquisa é teórico-reflexiva, o que significa dizer que foi feito um trabalho de análise sobre a base bibliográfica, na qual foram rastreadas as produções que abarcam os conceitos centrais à esta pesquisa, quais sejam: letra, em Lacan, e alegoria, em Benjamin. Primeiramente, foram localizadas as obras que contemplavam principalmente tais conceitos, como o *Seminário* e *O Sinthoma*, de Jacques Lacan, e *A origem do drama trágico alemão*, de Walter Benjamin. A partir de então foram selecionados outros escritos desses autores que possibilitaram pensar os conceitos centrais e, por último, foram selecionados livros e artigos de autores contemporâneos que discutem tais conceitos.

O trabalho foi dividido em três capítulos. O primeiro, *Walter Benjamin: uma estética do entre*, abarca a estética do resto a partir da noção de alegoria em Benjamin. Teve o

³ Este termo é usado em uma articulação teórica com o conceito de letra e, portanto, recebe significações que extrapolam a noção coloquial que possui.

seguinte percurso: no primeiro tópico, *Um sujeito deslocado*, localizamos a escrita benjaminiana, situando alguns de seus escritos; no segundo, *Línguas (in) comunicantes*, trazemos a concepção de linguagem em Benjamin, pois ela sustenta tanto sua escrita e compreensão filosófica, quanto suas proposições sobre a escrita alegórica; em seguida no tópico *Alegria, Alegria! e ... Alegoria!*, apresentamos o conceito de alegoria propriamente dito. Feito este primeiro percurso pela linguagem e escrita, os tópicos seguintes, *Experiência pra que te quero* e *A perda da aura e seus efeitos*, abordam, respectivamente, as noções de experiência e aura, que não são centrais à pesquisa, mas ajudam a construir a ideia de estética em Benjamin. Por fim, no tópico *Escrita dura, se solta e vira escritura*, aproximamos a escrita alegórica com a estética tátil. No último, *O que restou*, concluímos o capítulo com um testemunho face a experiência com a escrita de Benjamin, indicando, ao mesmo tempo, características dessa escrita, de modo a aproximá-la da escrita alegórica.

O segundo capítulo, *Jacques Lacan: uma estética do gozo*, traz a estética do gozo através do conceito de letra em Lacan. O trajeto dessa construção se inicia com o tópico *Rasgando o verbo*, no qual se narra a forma como a problematização desta pesquisa se deu para esta pesquisadora. Ele também introduz os conceitos principais que serão abordados no capítulo, a saber: letra, língua e gozo. No tópico seguinte, *Pas-de-sens e/ou absens*, situamos o conceito de sujeito na psicanálise, articulando-o ao real e ao simbólico, através da formação do chiste, por considerar que, desde a formulação desta noção, Lacan já havia elaborado o efeito de balança que há entre os dois registros, demarcado no conceito de letra. No tópico *Eu gozo, tu gozas, ele goza*, é abordado o conceito de gozo na teoria lacaniana; em seguida, no tópico *Perde-se em saber, ganha-se em sabor*, trazemos o conceito de língua, que é teoricamente relacionado ao conceito de gozo e letra. Logo depois, em *Tomando folêgo com Barthes*, recorremos aos seus escritos que diferenciam os textos de gozo e dos de prazer, como forma preparar o terreno para a conceitualização da letra, já que ela só pode ser pensada junto à escrita. Por fim, no tópico *Uma estética outra, uma estética do gozo*, apresentamos o conceito de letra, já articulado ao de escrita da letra, adentrando à ideia lacaniana de *sinthoma*.

O terceiro e último capítulo, *Benjamin e Lacan: uma estética na escrita*, se propõe a estabelecer aproximações e distanciamentos entre esses dois teóricos, pensando a experiência estética na escrita. No primeiro tópico, *Uma ponte entre Benjamin e Lacan*, fazemos uma introdução indicando as aproximações que foram construídas entre eles. A seguir, no segundo tópico, *O irrepresentável e a linguagem*, aproximamos ambas as teorias a partir do que elas propõem sobre aquilo que a linguagem não alcança: o real, em Lacan, e a linguagem adâmica, em Benjamin. No terceiro, *A transmissão do irrepresentável*, apresentamos as

escritas, tanto em Lacan como em Benjamin, como via de transmissão do irrepresentável, situando suas aproximações e distanciamentos em relação à noção de experiência. Por fim, no último tópico, *O corpo e seu lugar na escrita*, destacamos os efeitos da linguagem no corpo para as duas teorias, ressaltando a estética proposta por cada uma delas.

Ao fim, concluímos que a experiência estética, vislumbrada no conceito de letra em Lacan, também pode ser pensada para a escrita alegórica, uma vez que essa escrita comporta a transmissão de uma falta no *entre* o movimento de palavras e imagens. Assim, a escrita alegórica é uma via de fazer com essa falta e, por isso, uma representante da letra benjaminiana. A estética da letra se apresentou como uma construção, a partir do enlace entre os conceitos de alíngua e gozo, que pode ser manejada para se pensar as diversas produções que provocam o corpo. Desse modo, não foi objetivo desse trabalho analisar a escrita benjaminiana, contudo, no decorrer das elaborações, sua escrita se fez exemplo de uma escrita alegórica e suscitou amarrações à noção de letra em Lacan. A estética da letra promove, por fim, o encontro entre a estética do *entre* e a estética do gozo.

Capítulo 1 - Walter Benjamin: uma estética do *entre*⁴

1.1. Um sujeito deslocado

Tal como a palavra que ainda há pouco se achava em nossos lábios, libertaria a língua para arroubos demostênicos, assim o esquecido nos parece pesado por causa de toda a vida que nos reserva.

Walter Benjamin, 1928

A palavra, como disse Benjamin logo acima, possui a potência de libertar a linguagem de seus arranjos domésticos, trazendo à tona o que estava esquecido. Por meio de suas palavras, pode-se ter um exemplo dessa destreza: “Livros e putas podem-se levar para cama. Livros e putas entrecruzam o tempo. Dominam a noite como o dia e o dia como a noite. Ao ver livros e putas ninguém diz que os minutos lhes são preciosos” (Benjamin, 1928/2011, p. 31). Este trecho é um recorte de um dos fragmentos escritos por Walter Benjamin na então coletânea de seus pensamentos, *Rua de mão única*, publicada em 1928, Trata-se de uma obra atraente que seduz pela sua excentricidade. É composta por parágrafos entrecortados, sem qualquer continuidade entre si. Ao mesmo tempo em que Benjamin discorre sobre a miséria no solo alemão, aborda, logo depois, através de suas palavras aguçadas de sensibilidade, o viver infantil: “O carrossel se torna base insegura. E emerge a mãe, à estaca multiplamente cravada, em torno da qual a criança que chega em terra enrosca a amarra de seu olhar” (Idem, p. 36).

É de um teor indecifrável a maneira leve e despercebida com que o autor nos leva a caminhar próximo a seus pensamentos, demonstrando, a cada linha, sua capacidade de tocar o corpo daquele que degusta sua escrita. Assim, através do escrito deste autor, tem-se uma experiência com a linguagem. Experiência no sentido proposto por Benjamin, de transmissão e compartilhamento, ou seja, de um estado de comunhão com o outro. Desse modo, a linguagem supera a sua função comunicativa e atinge o status político de interligar os homens em uma experiência comum.

⁴ Esse termo se tornará, no decorrer deste trabalho, uma categoria conceitual usada para se referir ao espaço que a escrita alegórica provoca a aparecer através do movimento entre palavras e imagens. Um dos efeitos deste vão é suscitar a experiência estética pensada por Benjamin, que será desenvolvida neste capítulo.

Com êxito, Benjamin, faz uso da linguagem para tal fim. Ele a impregna com seu estilo ora sisudo, ora leve, por vezes demasiado hermético, outras vezes estranhamente claro e direto. Independentemente do tom escolhido, é uma escrita preocupada com os acontecimentos de sua época (guerra, nazismo, mudanças nas produções artísticas). Mesmo sem se filiar a partidos políticos ou se enquadrar em movimentos intelectuais, ele atuou politicamente por meio de sua escrita. Chamou atenção para a perda da experiência compartilhada, para os horrores da guerra, para o contínuo isolamento do indivíduo, para as mudanças estéticas propiciadas pelas invenções tecnológicas. Mas não parou aí: também convocou a refletir sobre os rumos do pós-guerra, a voltar o olhar para o passado e então vislumbrar possibilidades para o amanhã.

É, pois, com sua escrita irreverente, ao trazer livros e putas (como nos aforismos de 1928) e, ao mesmo tempo, reflexiva, ao problematizar questões em voga até os dias de hoje, que ele encanta àqueles que se aventuram em seus textos. A potência de suas palavras estaria, para Seligmann-Silva (2007), na sua capacidade de escrever via imagens, sabendo que “uma história que é exposta via imagens permanece aberta, não resolvida, possível de infinitas atualizações” (Idem, p. 39), e também por que tais imagens não viriam mostrar os grandes feitos de determinada época, mas os trapos e lixos que ficaram escondidos, ou seja, aquilo que não se quer ver, que se encontra velado pelas construções ideológicas de determinada cultura.

Ainda no mesmo texto, Seligmann-Silva (2007), tendo por base os estudos de Benjamin, diz que a escrita do alemão não obedece a uma argumentação lógica e linear, mas que ele se utiliza de uma exposição fragmentada com uma temporalidade pontual, cujo discurso vincula-se ao registro visual. Ressalta também que sua escrita não visa a descoberta de verdades nem mesmo a formulação de pensamentos universalizantes, mas ao questionamento do que é tido como verdade culturalmente.

No mesmo caminho de investigação sobre a escrita do filósofo, Jeanne Marie Gagnebin faz importantes contribuições sobre o tema. No ensaio *Da escrita filosófica de Walter Benjamin* (2007), ela aborda o lugar limite que Benjamin ocupa por meio de sua escrita.

Para a autora, Benjamin pertenceria a um território fronteiro entre a literatura e a filosofia, ocuparia uma posição limite, pois para os “profissionais seguros de sua definição estreita da filosofia como ciência rigorosa, o impediria de pertencer ao nobre e austero domínio da filosofia autêntica; (...)”. (Gagnebin, 2007, p. 84). Assim, para ela e outros que compartilham da mesma concepção filosófica, o estado limite de Benjamin remeteria à sua atitude questionadora frente aos gêneros científicos tradicionalmente aceitos.

Haveria, desse modo, um confronto entre o estilo poético e o filosófico, sobre o qual Gagnebin (2007) traz um exemplo ilustrativo. Ela realça a fluidez estilística de Benjamin ao salientar que duas obras radicalmente diferentes foram publicadas no mesmo ano de 1928: *Rua de mão única* e *Origem do drama barroco alemão*. A primeira seria “(...) uma coletânea de aforismos e de observações sobre as ruas da cidade e sobre os caminhos do pensamento” (idem, p. 85), enquanto a segunda, tese de livre-docência, seria “(...) um tratado pesado, de uma erudição quase sufocante, com afirmações compactas e pouco explicitadas.” (Idem, p. 85). Nas palavras de Gagnebin (2007), o estilo benjaminiano contém em si uma tensão em constante movimento:

Ora, minha tentativa de explicitação das várias estratégias de estilo e de escrita em Walter Benjamin consiste na hipótese de que essa variedade também remete aos diversos jogos com o distante e com o próximo. Pode-se adiantar, desde já, que dois movimentos, *aparentemente* opostos, regem esses jogos: um movimento crítico de tomada de distância, que ressalta a historicidade e, nesse sentido, a caducidade do objeto pesquisado (movimento contrário, portanto, às tentativas bem intencionadas de ‘atualização’ e de ‘aproximação’ dos fenômenos históricos passados); e um movimento de imersão (*Versenkung*) no objeto que não deve ser confundido com uma tentação de simbiose imediatista, mas que questiona as delimitações rígidas da identidade do sujeito. (p. 85)

Essa forma de lidar com o objeto, distanciando/aproximando, numa tentativa de provocar os limites do sujeito que o investiga é de antemão uma postura oposta à tradicional cientificidade. Gagnebin (2007) denomina esse viés como antitradicionalista, pois seria uma recusa ao ideal de filosofia como sistema, que teria a pretensão de totalidade do pensamento. Essa totalização é renunciada por Benjamin, já que este implode o pensamento filosófico com a imersão da linguagem em seu cerne, dela restam apenas fragmentos. O que não significaria “(...) o triunfo da incoerência, da arbitrariedade e dos relativismos; significa muito mais pensar até seu fundo abissal (*Grund/Abgrund*) esse co-pertencer originário entre pensamento filosófico e linguagem, em última instância entre razão e linguagem” (idem, p. 88).

O abandono desse juízo sistemático implicaria simultaneamente na inserção de um pensamento contrário à totalidade e à completude, pensamento descontínuo que não vela as lacunas pertencentes tanto à linguagem quanto à realidade. Há, pois, um “entre”, uma cesura que provoca criações, sendo justamente onde o enigmático prevalece sobre a verdade que se dão as construções conjuntas e onde os sujeitos se encontram.

Benjamin, portanto, para além de apontar a descontinuidade na história, também se expressava desse lugar de *entre*. Vagava da escrita poética para a filosófica, da academia para

o escritor livre, de modo que esse movimento lhe possibilitou um pensar tensionado, muitas vezes visto como contraditório por alguns de seus leitores. O que Benjamin propunha, em suma – se isso for possível e sem reduzir suas complexas produções — era a compreensão dos efeitos transformadores da política na vivência estética do sujeito, em consonância ao que Gagnebin (2014) formula sobre a relação entre estética e política: “pensamento estético não pode ser reproduzido a uma doutrina do belo ou do gosto, mas alude sempre a uma crítica de alcance ético e político” (idem, p. 121). Seria, portanto, uma ação política sinalizar o *entre*, que é intensamente recusado por carregar consigo o que está à margem, o que não quer ser visto pela sociedade.

No ensaio *Walter Benjamin, um “estrangeiro de nacionalidade indeterminada, mas de origem alemã”*, Gagnebin (2007) é convidada a escrever um texto sobre a vida e a morte de Benjamin. No título, já se vislumbram nuances sobre esse lugar indeterminado que acompanhou o alemão até sua morte, pois nos últimos dias seus documentos não indicavam sua nacionalidade; a França não o aceitou e a Alemanha o expulsou, era um judeu sem pátria. Fugindo com outros refugiados em direção ao solo espanhol, na região fronteira entre Paris e Espanha chamada Port Bou, quando Benjamin recebeu a notícia de que não conseguiria fazer a travessia para a Espanha e que teria que retornar para as mãos da Gestapo, toma a dose de morfina que carregava consigo durante o percurso. E ali Benjamin é enterrado, na fronteira, no *entre* países que lhe recusaram. Do seu túmulo sobraram apenas ruínas, e em seu lugar foi erigida uma escultura. Teria algo melhor do que a arte para dizer não da morte, mas da vida de Walter Benjamin?

1.2. Línguas (in) comunicantes

Não há um conteúdo da língua, ou da linguagem; enquanto comunicação a linguagem é uma essência espiritual, isto é, uma comunicabilidade pura e simples.

Walter Benjamin, 1917

Walter Benjamin é o filósofo alemão que dialeticamente⁵ analisa as transformações estético-culturais face às mudanças econômicas e sociais. Esta poderia ser uma descrição

⁵ A dialética em Benjamin é nomeada por alguns intérpretes como “ótica dialética”, “técnica de contrastes dialéticos”, para diferenciá-la do sentido tradicional de dialética, pois mantém a tensão do movimento dialético sem uma posterior conciliação ou superação da oposição. (Damião, 2013).

sintética e por isso mesmo limitadora dos propósitos benjaminianos. Os ensaios posteriores aos anos trinta são os mais recorridos e comentados do autor, considerados como “materialistas”, cuja priorização acaba deixando de lado os textos de sua juventude, onde se encontram as bases de toda a escrita posterior. A citação inicial é um dos principais textos dessa fase de sua escrita, pois nele o filósofo busca compreender a essência da linguagem ao mesmo tempo em que tece críticas ao uso utilitário da língua.

Gagnebin, no prefácio do livro *Escritos sobre mito e linguagem* (2011), defende que alcançar o modo como Benjamin apreende o conceito de língua e linguagem contidos no termo alemão (*Sprache*) é imprescindível para se compreender os caminhos por onde passeiam os seus pensamentos. Afirma que a razão e a racionalidade só podem ser pensadas simultaneamente à *Sprache*, pois somente através desta o homem pode criar a história; arrisca a dizer, diante disso, que o tema principal da filosofia e da crítica literária em Benjamin seria a ligação entre a linguagem e a história. Esses ensaios iniciais revelam a visada metafísica do pensamento do filósofo, que, segundo a autora, é julgada como supérflua ou mesmo um erro de juventude do autor, quando nela estão combinadas as reflexões teológicas, estéticas e políticas, ou seja, seria nessa esfera metafísica que o tom “militante” de sua escrita é elaborado.

Esse aspecto metafísico da relação entre língua e teologia fica em relevo na carta a Scholem, de 11 de novembro de 1917, na qual Benjamin refere-se ao ensaio *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem* (1917) dizendo que “neste trabalho, busco confrontar-me com a essência da linguagem, certamente tanto quanto posso compreender, numa relação imanente com o judaísmo, em especial com o primeiro capítulo da Gênesis” (Benjamin, 2011, p. 162). Portanto, ao levar em consideração esta relação que fundamenta o escrito, termos que causariam estranhamento como “espiritual”, “Deus” e “essência” serão interpretados no seu sentido metafórico, buscando alcançar, assim, significados outros que aqueles estritamente vinculados à doutrina judaica.

Benjamin (1917/2011) introduz o ensaio *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem* anunciando a máxima de que o domínio da linguagem pertence a absolutamente tudo, não se limitando, portanto, aos poderes do homem, donde a comunicação pela palavra seria notoriamente apenas um caso particular. A manifestação da linguagem estaria tanto no inanimado quanto na natureza animada, já que em tudo há um conteúdo espiritual que deve ser comunicado, sendo justamente esse imperativo que confere à língua

seu status de comunicabilidade. Assim, em tudo o que é comunicado há a expressão da sua essência espiritual, não há possibilidade de representação de algo que não tenha essa essência. Segundo o autor, em tudo há essência espiritual, não existe nada que não possa ser representado, “uma existência que não tivesse nenhuma relação com a linguagem é uma ideia; mas nem mesmo no domínio daquelas ideias que definem, em seu âmbito, a ideia de Deus, uma tal ideia seria capaz de se tornar fecunda” (Benjamin, 1917/2011, p. 51).

Assim, porque na comunicação algo da essência espiritual se expressa, haveria também uma essência linguística, variável de acordo com a essência espiritual sobre a qual é manifestação imediata. Dessa forma, uma língua não expressa tudo o que pode ser expresso por meio dela, mas aquilo que de imediato se comunica em seu interior. Poderia se pensar que isso que não se expressa de imediato apontaria para o incomunicável na linguagem? Incomunicável não porque é sem essência espiritual, mas porque devido ao imediatismo, a essência linguística não consegue atingir o todo? Existiria, nesse sentido, um intervalo que marcaria a diferença entre a essência espiritual e a linguística, pois esta não se sobrepõe àquela, é insuficiente para abarcá-la plenamente.

Por conseguinte, as duas essências em questão se identificariam somente naquilo que possuem de comunicável, pois a essência linguística é justamente o que se comunica na essência espiritual. Esta se expressa *na* língua e não *através* dela. Os termos em itálico fazem referência à forma como Benjamin as escreveu, realçando a diferença entre as duas essências. Logo, a linguagem seria não apenas um meio de comunicação, mas a forma de existência da essência espiritual que se encerra na essência linguística e somente nela pode se apresentar, de forma que toda língua se comunica a si mesma. Benjamin (1917/2011) exemplifica essa justaposição trazendo a linguagem humana:

A essência linguística das coisas é a sua linguagem; aplicada ao ser humano, essa afirmação significa que a essência linguística do ser humano é a sua língua. Isso quer dizer que o homem comunica sua própria essência espiritual *na* sua língua. Mas a língua do homem fala em palavras. Portanto, o ser humano comunica sua própria essência espiritual (na medida em que ela seja comunicável) ao *nomear* todas as outras coisas. (...) *portanto, a essência linguística do homem está no fato de ele nomear as coisas*⁶ (pp. 54-55).

Prossegue dizendo que através do nome dado às coisas, a essência espiritual humana se comunica com Deus, desconstruindo o que ele chama de concepção burguesa da linguagem, ao afirmar que não há nem meio, nem objeto, nem destinatário nessa comunicação. Se a

⁶ Grifos do autor.

essência espiritual se comunica no nome, pode-se dizer que, no homem, se conjugam essência espiritual e língua, “O homem é aquele que nomeia, nisso reconhecemos que por sua boca fala a língua pura” (Benjamin, 1917/2011, p. 57).

O homem é aquele que nomeia. Benjamin (1917/2011) nesse momento recorre à teologia para simbolizar esse lugar significativo ocupado pelo homem na expressão da essência espiritual, “A Bíblia exprime esse fato simbólico quando diz que Deus insuflou no homem o sopro: que é, ao mesmo tempo, vida e espírito e linguagem” (Idem, p. 60). Assim, Deus concedeu ao homem a linguagem da qual havia se servido como *meio* da Criação, depositando o poder criador nas mãos dos homens.

Como Deus criou o homem na palavra, essa é também a essência linguística de Deus, mas não sua essência espiritual, o que significa dizer que a linguagem humana permanece sempre limitada em comparação com a infinitude absoluta e a ilimitada potência criadora da palavra divina. O nome próprio evidencia o ponto de cruzamento entre a limitação da palavra humana e a infinitude da linguagem, pois nele se encontra a palavra pura, que *é palavra de Deus em sons humanos*.

A partir dessa noção fica mais compreensível a crítica de Benjamin ao que ele chama de concepção burguesa. Após conquistar o poder de nomear, o homem se liga à linguagem das coisas e extrapola o caráter de signo da linguagem, pois nessa concepção, contrária à burguesa, a linguagem não fornece meros signos. O nome que o homem dá à coisa depende da maneira com que ela se comunica, não sendo, conseqüentemente, uma nomeação infinita.

O homem traduz a essência linguística da coisa, o que não significa simplesmente traduzir o que é mudo para o que é sonoro, mas traduzir aquilo que não tem nome em nome. Seria a tradução de uma língua imperfeita por uma perfeita, porque remetida à pura palavra Divina. Não obstante, no momento em que o homem comete o pecado original e é expulso do paraíso, ele sofre uma forte queda no domínio da linguagem espiritual. Em outras palavras, ao perder a linguagem pura do nome, esta se transforma em meio, em signo e daí se lançam as bases para a pluralidade das línguas, “Os *signos* necessariamente se confundem, lá onde as coisas se confundem. À servidão da língua na tagarelice segue-se a servidão das coisas na doidice quase como consequência inevitável” (Benjamin, 1917/2011, p. 69).

Contudo, linguagem e signo não coincidem; aquela não é somente comunicação do comunicável, é também símbolo do que não se comunica. É, portanto, este resto incomunicável que faz a linguagem humana transcender a esfera da comunicação utilitária, indicando sempre um mais além do representável, de modo que “nome e palavra são duas designações que passam a distinguir, nesse sentido, dois estados diferentes: o estado

paradisíaco da língua adâmica e o estado marcado pelo “pecado original”, do qual surge a palavra humana” (Damião, 2013, p. 59). Neste ponto se encontra uma das riquezas do texto benjaminiano: ao retornar à origem⁷ da língua, censura a apropriação rasa e empobrecedora da linguagem.

A este respeito, Gagnebin (1999) diz que a linguagem do homem deve ser aquela que nomeia e não a que apenas comunica. Assim, pelo fato de a linguagem se amparar na comunicação, ao perder a potência nomeadora, dá-se a procura pela nomeação originária, sendo a extensa variedade de línguas um reflexo dessas tentativas. A filósofa propõe, porém, que a língua adâmica do ensaio de 1917 não é uma língua perfeita, mas a que produz o eco de línguas que se movimentam na busca da verdade fundadora. Dito de outra forma, o retorno à origem não se faz como enaltecimento da língua primeira, mas como via de se demarcar o *entre*, o espaço entre as duas línguas: a perdida e a(s) que busca(m) encontrá-la.

O homem é assim, essencialmente, um ser de linguagem, mas a linguagem, que o define, lhe escapa de maneira igualmente essencial. Este movimento de disponibilidade e de evasão explica também por que a linguagem humana não pode ser reduzida à sua função instrumental de transmissão de mensagens: os homens já nascem num mundo de palavras das quais não são os senhores definitivos; só quando desistem dessa ilusão de senhoria e de dominação para responder a esta doação originária, só então, eles verdadeiramente, falam. Assim, a definição teológica da origem da linguagem, que será retomada e secularizada por vários autores contemporâneos, não garante nenhuma presença de um sentido último, mas, paradoxalmente, cava no interior da linguagem humana o sem-fundo do inominável: aquilo que a teologia judaica chamava, justamente, do nome proibido de Deus. (Gagnebin, 2011, p. 22)

O trecho ressalta o teor radical e mesmo de difícil aceitação vinculado ao fato de o homem não possuir o domínio daquilo que o constitui, a linguagem. Esforços são despendidos para articulá-la à sintaxe, aos tempos verbais, às estruturas e às normas gramaticais, ao mesmo tempo em que sentidos são criados para tentar esgotá-la. Intenções fracassadas. A linguagem escoa por entre os dedos, uma vez que na tentativa de prendê-la a um único sentido, naturalmente, ela indica seu ponto cego, o inominável. Desta feita, na busca do sentido pleno/puro, as palavras se encadeiam, formam frases, textos, ensaios, mas como a empreitada não é bem-sucedida, porque impossível de ser após a queda do paraíso, resta ao homem tecer

⁷ Este termo desempenha importante papel nos pensamentos de Benjamin. Na obra em questão, ele não se refere à ideia de gênese, mas à ideia de movimento entre o ímpeto de “restauração” de uma ordem perdida, domínio da linguagem adâmica, e “inacabamento”, pois esta restauração está para sempre perdida (Damião, 2013).

no intervalo, no *entre* que marca a distância da sua linguagem face a tudo aquilo que poderia ser representado, não fosse o fato de ser pecador, humano.

Diante do que foi dito abre-se passagem para a apreensão de um dos conceitos principais a este trabalho: o de alegoria. Foi preciso, assim, abordar os primeiros escritos benjaminianos sobre a linguagem para só então ter o caminho franqueado para a compreensão desse conceito denso e estrutural de sua obra. No transcorrer dessa escrita, veremos que a alegoria é tida como estrutural por dois motivos: o primeiro, por ser um conceito que não se perde no decorrer da obra, pelo contrário, tem aparições durante toda ela: se anuncia no ensaio de 1917, é protagonista da tese de livre-docência em 1928, é comparado à escrita aurática nos ensaios sobre Baudelaire. E segundo, porque além de ser um conceito desenvolvido por Benjamin, também pode ser pensado como a sua forma de escrita, ou seja, ele escreve alegoricamente. Os aforismos que compõem todo o ensaio *Rua de mão única*, são um exemplo dessa proposição, pois ao seguirem o ritmo dos pensamentos do autor são construídos em cima de imagens que implodem imagens no próprio leitor.

Como pensar, por fim, a alegoria em relação ao ensaio sobre a origem da linguagem de 1917? Vimos que a radicalidade desse estudo está na insuficiência da linguagem humana em abarcar o todo da essência espiritual. Tendo perdido o domínio sobre a palavra pura, o que resta ao homem é o manejo desta como símbolo, como meramente da ordem da comunicação. Não obstante, fica indicado pormenorizadamente no ensaio que essa não é a potência máxima da língua; esta, ao ficar resumida ao uso do símbolo, estaria se distanciando da sua função nomeadora e evitando a rachadura indicativa da sua falha.

O símbolo seria essa forma de significação que busca a plenitude do significado, o qual, inquieto com a falha, busca a todo custo nomeá-la e a ela sobrepor sentidos. A alegoria não se furta a esse objetivo, visto ser também uma forma de linguagem que procura a significação, mas algo inerente à sua estrutura a distancia do símbolo. Gagnebin (1999) diz que a alegoria é infiel a todos os sentidos, cria um depois do outro, não fica congelada e colada a um só sentido. Segundo a autora, isso levaria a alegoria a trair-se a si mesma, chegando ao ponto de não significar nada além do que sua própria ruína: “Se o símbolo, na sua plenitude imediata, indica a utopia de uma evidência do sentido, a alegoria extrai sua vida do abismo entre expressão e significação” (idem, p. 38).

A alegoria não se propõe a obstruir sua limitação linguajeira; opera no sentido inverso, pois ao cavar ainda mais sua falha, produz, a cada investida, uma imagem renovada e as imagens nunca se esgotam. Por conseguinte, a alegoria, diferentemente do símbolo, não espera encontrar sentidos eternos, mas transitórios, evanescentes, que assim sendo, preservam

a historicidade e a temporalidade. O símbolo aspira à identidade entre o ser e a palavra, enquanto a alegoria reitera e comprova a impossibilidade dessa identidade, porque a linguagem acaba dizendo outra coisa, distante daquilo que era visado. A alegoria ressurgue em cada sentido que morre, em cada sentido inapreensível e assim ela se perpetua. Ilustrando o que foi apresentado, Gagnebin (1999) indica que:

A linguagem alegórica extrai sua profusão de duas fontes que se juntam num mesmo rio de imagens: da tristeza, do luto provocado pela ausência de um referente último; da liberdade lúdica, do jogo que tal ausência acarreta para quem ousa inventar novas leis transitórias e novos sentidos efêmeros. (p. 38)

A morte e a significação se alimentam, um sentido nasce e morre, não perdura indefinidamente. É justamente por denunciar a intermitência e a descontinuidade que a temporalidade e a historicidade são recuperadas na escrita alegórica. A história é efeito de transformações, de quedas e subidas, de caducidades e perenidades e a constância embutida nos signos termina por aniquilar o movimento histórico da vida. Por fim, a alegoria resgata a história quando desenterra as ruínas por debaixo dos significados.

Ela aponta para um sentido inalcançável, rejeitado, para um sentido mais além. Essa qualidade intrínseca à alegoria se expressa na origem do seu nome, já que segundo Benjamin (1917/2011), um nome expressa o que é em si mesmo. O termo “alegoria” definido por Filo de Alexandria significa que as palavras devem ser interpretadas para além do que está escrito e alegoria vem da combinação de *allo*, outro, e *agorein*, dizer (Gagnebin, 1999, p. 32).

A alegoria inicialmente é considerada como prática de interpretação da escrita, o que significa dizer que ela foi uma ferramenta frente à palavra, pois revelava a imanência alegórica presente em cada sentido. Após o período da filosofia clássica, na qual o texto literal foi recusado, há, no Renascimento, o retorno à literalidade do texto, deslocando a interpretação alegórica de seu lugar elementar, pois ela não seria um fundamento seguro de interpretação. A crítica moderna da alegoria mantém a rejeição à interpretação alegórica, já que, em sua radicalidade, ela defende a não correspondência direta entre significante e significado, algo da ordem do aberrativo para uma ciência que se funda na objetividade (Gagnebin, 1999).

Benjamin resgata o lugar da alegoria limpando-a de suas depreciações, segundo a autora acima citada. Faz isso não por defender que a alegoria seja a única forma possível de expressão; antes, também reconhece o lugar do símbolo, mas rejeita a forma reducionista com que a alegoria estava sendo apreendida.

Reconhecer a magnitude do que propõe a interpretação alegórica é reconhecer que sua potência extrapola a lida com um texto poético, pois é ela mesma a representação de um modo de compreensão da vida, na qual a vida não existe sem a morte. Por mais que isso pareça de fácil entendimento, não o é de aceitação. A morte como tal é insistentemente negada, como a ausência de sentido e as limitações do homem face ao desentendimento. Postura que reverberará em outros âmbitos, na ciência, na estética, na literatura, na história, na política. A experiência com a alegoria enquanto lente para ver o mundo é não outra que a vertigem, “essa dinâmica vertiginosa é, isso deve ser ressaltado, diametralmente oposta à ideia de uma busca de um sentido originário, único e seguro (...)” (Gagnebin, 1999, p. 41). E não é esta a sensação diante de um abismo?

Com isso, Gagnebin indica, pautada nos escritos de Benjamin, que se for possível falar de uma verdade na interpretação alegórica, seria somente como uma verdade fragmentada que, por isso, desvenda a ludibriante pretensão de uma totalidade histórica. Assim, a alegoria denuncia a ausência de objeto, de sentido, e (por que não?) a sua própria insuficiência e inconsistência. Mas, por ser uma produção sobre aquilo que falta, ela escancara a ruína, os restos e não somente a fenda. Gagnebin (1999) acrescenta:

A interpretação alegórica, essa produção abundante de sentido, a partir da ausência de um sentido último, expõe as ruínas de um edifício do qual não sabemos se existiu, um dia, inteiro; o esboço apagado e mutável desse palácio frágil orienta o trabalho crítico. A história não é, pois, simplesmente o lugar de uma decadência inexorável como uma infinita melancolia poderia nos induzir a crer. Ao se despedir de uma transcendência morta e ao meditar sobre as ruínas de uma arquitetura passada, o pensador alegórico não se limita a evocar uma perda; constitui, por essa mesma meditação, outras figuras de sentido. Ademais, quer ele o reconheça ou não, o trabalho do alegorista revela que o sentido não nasce de uma positividade primeira do objeto (perdido), mas da ausência desse objeto, ausência dita e, deste modo, tornada presente na nossa linguagem. (p. 46)

A alegoria, portanto, diferentemente dos símbolos, traz para o centro da questão aquilo que é excluído e disfarçado, a saber, os resíduos do que não se significa. E para isso que resta sem um sentido preestabelecido, ela produz incontáveis outros sentidos. Sem que fosse percebido, o conceito de alegoria tomou conta destas linhas. Efeito da imersão na letra benjaminiana, com sua estrutura enovelada, cujas concepções formam uma trama, na qual uma ponta puxa outra que, enrolada noutra, só pode ser desatada puxando aquela lá mais na frente. Assim, esse texto segue o fluxo do desenrolar desse emaranhado. Assumindo a experiência com a escrita do filósofo, o presente texto se construirá em meio às idas e vindas das ideias

suscitadas. O próximo tópico seguirá o caminho desse novelo e desenrolará um pouco mais sobre a relevante concepção de alegoria.

1. 3 Enfim...

Seria lícito dizer que todas as vidas, obras e ações importantes nada mais são que o imperturbável da hora mais banal e mais efêmera, mais sentimental e mais frágil da vida daquele a que pertencem?

Walter Benjamin, 1929

Antes e depois de tudo isso, afinal, o que é alegoria? Essa questão se coloca quando já com a cabeça mergulhada na noção de alegoria se instaura a sensação de que falta algo, falta sentido. Por mais que racionalmente a definição de alegoria diga do não-sentido (procura contraditória, portanto), cai como uma luva um texto que se intitula *Sobre o conceito de alegoria*.

Trata-se de um texto escrito por Carlos Ceia (1998), professor da Universidade de Lisboa, para compor a entrada da significação de alegoria no *Dicionário de Termos de Teoria e Crítica Literária*. Ele inicia dizendo que “uma alegoria é aquilo que representa uma coisa para dar a ideia de outra através de uma ilação moral” (idem, p.1) e segue trazendo a etimologia da palavra *allegoría*: “dizer outro”, como substituta de *hypónoia*, significação oculta. Ela contrapõe-se ao símbolo por tomar a realidade elemento a elemento, e não todo o seu conjunto. Para alguns seria um sistema de metáforas, enquanto para outros dela se difere por ser expressa em textos inteiros, quando a metáfora se dá em termos isolados.

De modo geral, para o autor, a alegoria alude às histórias que tenham um sentido duplo ou figurado, leia-se, um sentido a mais daquele ali cravado literalmente. Por isso é comum o recurso da alegoria pelas figuras de linguagem como personificação e prosopopeia. Quando usada no período clássico pela religião para transmitir um ensinamento moral, a alegoria tinha seu sentido congelado, seus significados não podiam ser sacudidos. Ceia (1998) ressalta que somente no século XX deu-se a conquista na abertura do sentido de alegoria, destacando o fato de que a história do conceito é simultânea à história de como a interpretam, fixamente ou livremente.

Passando pelo percurso histórico da alegoria desde o período Clássico e Idade Média, chega ao Romantismo demarcando a importância desse período pelas colocações de Goethe e Schlegel sobre a distinção entre símbolo e alegoria. Para o primeiro, o símbolo seria mais aberto à significação que a alegoria. Esta seria simplesmente uma tradução de ideias abstratas, enquanto o símbolo partiria de imagens poéticas para sua significação. Ceia (1998), porém, ressalva que nesse período a conceituação desses dois meios de expressão ocorria de forma não pragmática, mas de acordo com o gosto de cada escola literária.

Nesse ponto, Ceia (1998) cita Benjamin, situando-o como um dentre outros teóricos que buscaram a distinção entre símbolo e alegoria. Recorre à obra referencial para esse tema, *A origem do drama trágico alemão* (1928), para dizer que o filósofo teria levado a alegoria para o campo exclusivo da estética e que a alegoria seria a revelação de uma verdade oculta, a verdade em ruínas. Ceia (1998) categoriza os dois tipos de alegoria abordados por Benjamin: a alegoria barroca, que revela a finitude do homem, e a “moderna”, usada por Baudelaire para representar a alienação e a degeneração do homem na modernidade.

Vê-se, portanto, que a forma de se apropriar do sentido alegórico, bem como do que seria alegoria, variou conforme o período histórico. Com o auxílio desse texto em voga, (Ceia, 1998), foi feita de forma rápida uma apreciação sobre essas mudanças, o que tornou a lida com o escrito clássico de Benjamin de 1928 um pouco menos árdua. Será então abarcado, sem mais demora, o hermético escrito benjaminiano, fonte direta e imprescindível na discussão do conceito de alegoria.

1. 4 ... alegoria!

Torna-se imediatamente claro que este livro não foi escrito por um erudito, mas por um poeta apaixonado pela língua, que usa hipérboles para construir um aforismo luminoso.

Asja Lacis

Antes, porém, de adentrar o escrito de Benjamin, alguns rápidos excertos para contextualizar a obra em sua vida. A citação em epígrafe já é este início, pois Asja Lacis traz sua própria análise de um dos textos mais difíceis do autor, mostrando um outro lado, a poesia imersa em citações carregadas de teoria. O texto a que ela se refere é *Origem do drama*

trágico alemão, que foi a tese de livre-docência rejeitada em Frankfurt no ano 1925, mas que contraditoriamente foi a fonte do primeiro curso acadêmico ministrado por Adorno em 1932. Foi publicada em 1928, mas até os dias atuais não é reconhecida em sua relevância e não teve a repercussão merecida, provavelmente pelo seu estilo rebuscado e hermético: “É o livro mais difícil de Benjamin e, provavelmente, o seu escrito teórico mais importante” (Kothe, 1976, p. 25).

Sobre a complexidade do texto, Asja Lacis, mulher pela qual Benjamin tinha admiração e mantinha trocas intelectuais desde que se conheceram em 1924, diz que, ao retomar o livro em questão, compreendeu o quanto Benjamin fora ingênuo, pois acreditou que teria a sua aceitação ao colocar suas ideias de acordo com as normas acadêmicas, com citações eruditas e densidade de conteúdo. Mas a despeito de todo enquadre, o tom poético escapou e, por isso, segundo ela, sua tese teria sido negada (citado em Benjamin, 2013, p. 287).

Nas cartas trocadas entre Benjamin e Scholem, pode-se acompanhar o processo de redação do texto. Em uma delas, ele diz que, desde o ensaio de 1917 – *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana* –, esta é a primeira vez que algo de epistemológico será trabalhado e que a prematuridade das ideias fica em relevo devido à pressa com que teve de escrevê-la, uma vez que o conteúdo exigiria um aprofundamento de *anos ou decênios*. Em outra carta, ao mesmo interlocutor, de 19 de fevereiro de 1925, situa a quem havia endereçado sua escrita e revela seu receio com a não aceitação do material:

Bem vistas as coisas, e aqui entre nós, com a morte de Rang ele perdeu o leitor a quem realmente se destinava. Pois quem é que se irá verdadeiramente interessar por essas coisas tão marginais e esquecidas? Talvez eu, enquanto autor, seja hoje o seu último leitor (em sentido negativo: não tenho interesse nele). (Benjamin, 1915/2013, p. 290)

A morte de Rang, de acordo com Muricy (2009), dá ao trabalho um privado sentido de luto que se personificaria na melancolia barroca ressaltada na obra. Para essa filósofa estudiosa de Benjamin, a redação da tese estaria submersa na atmosfera de fracasso e, assim, a fez uma verdadeira *tragédia acadêmica*. Fracasso também refletido na sua dificuldade em tentar conciliar sua autonomia intelectual com as exigências acadêmicas. A centralidade da teoria alegórica no texto teria feito dela, segundo Muricy (2009), uma categoria estética capaz de dar conta das características do contexto de criação artística de Benjamin, sendo essa categoria pertinente para a compreensão da atualidade estética.

No início da obra, Benjamin situa os seus interesses teóricos dizendo serem eles efeito da sua busca pela filosofia da linguagem e pela teoria estética. Ver-se-á, portanto, que a linguagem e a estética se entrecruzam compondo as bases de seu pensamento. Para ele, linguagem e estética se relacionam dialeticamente, o que será confirmado no *Prólogo Epistemológico Crítico* (1928/2013), onde propõe que escrita e método estão intimamente relacionados à busca da verdade – inclusive, ao que se compreende como verdade.

As proposições presentes nesse Prólogo excedem os objetivos deste texto. Será discutida, contudo, a relação entre linguagem e alegoria contida nele. De acordo com Muricy (2009), o objetivo deste prólogo “(...) são as bases epistemológicas que sustentam qualquer construção teórica contemporânea e que, como já indicara no ensaio sobre a linguagem e em outros textos do período, foram responsáveis pelo acanhamento da filosofia moderna” (Idem, p. 132). Isto é, a filosofia é criticada a partir de dentro, por um filósofo que pensa um modo menos enrijecido de estudar as ideias e fenômenos.

A filosofia se confronta com o que é da ordem da representação e para isso utiliza duas formas principais de apresentar o conhecimento: a doutrina e o tratado (que atualmente tem a forma de ensaio). Na primeira, a filosofia se expressa como sistema, cuja verdade é tomada em intenção e, por essa via, como representada e não como mediadora do conhecimento. Nela, as ideias têm a forma acabada e resolvida em si mesmas. Na segunda, não há o rigor didático da primeira e a verdade não é apreendida através da intenção cognitiva, mas pela imersão no processo de busca. Esse processo é o método que no tratado não assume um caminho direto, pois ele abdica do percurso ininterrupto para seguir o tempo de apresentação das ideias: “O pensamento volta continuamente, ao princípio, regressa com minúcia à própria coisa. Este infatigável movimento de respiração é o modo de ser específico da contemplação” (Benjamin, 1928/2013, p. 16).

Um percurso que se constitui por cortes e pausas e que segue o ritmo intermitente dos vários sentidos compreendidos em um único objeto. O filósofo assemelha esse método à técnica artística do mosaico, já que ambos seriam compostos por fragmentos, cujo valor é tanto mais decisivo quanto menos imediata for sua relação com o objetivo da ação. Ou seja, o processo é mais importante do que o fim a que se almeja chegar. Na sequência, Benjamin (1928/2013) metaforiza a forma da escrita de um tratado com a forma prosaica da oralidade:

Enquanto orador, pela voz e pelo jogo fisionômico, apoia as frases isoladas, mesmo nos casos em que ela não têm autonomia, e as articula numa sequência de pensamentos muitas vezes vacilante e vaga, como se esboçasse um desenho de ampla respiração com um único traço, assim também o próprio da escrita é, a

cada frase, parar para recomeçar. A representação contemplativa deve, mais do que qualquer outra, seguir este princípio. O seu objetivo de nenhum modo é o de arrastar o ouvinte e de entusiasmar. Ela só está segura de si quando obriga o leitor a deter-se em “estações” para refletir. Quanto maior for o seu objeto, tanto mais distanciada será a reflexão. A sua sobriedade prosaica, muito aquém do gesto imperativo do preceito doutrinário, é o único estilo de escrita adequado à investigação filosófica. (p. 17)

O trecho acima é reflexo da radicalidade da proposta benjaminiana para a epistemologia filosófica, pois no momento em que assinala a fragmentação interior à escrita, drasticamente rompe com as concepções unitárias de verdade. Muricy (2009) acrescenta a esta discussão que Benjamin valoriza, com essa concepção, a heterogeneidade dos objetos, mantendo a descontinuidade e dispersão dos mesmos. Assim, afastando-se dos princípios limitantes da doutrina, o leitor fica livre para se aventurar no processo de reflexão, se perdendo e se encontrando no espaço vazio entre os objetos.

Não há, contudo, uma negação da verdade enquanto meio de se alcançar as ideias, mas é negada sua apreensão como unidade de um conceito, quer dizer, enquanto algo absoluto e acabado. Tal qual no amor, um ser pode ser belo para aquele que o ama, mas não é em si mesmo, e outros poderão discordar dessa certeza: “O mesmo se passa com a verdade: ela não é bela em si, mas para aquele que a busca” (Benjamin, 1928/2013, p. 19). Isto posto, nessa proposta epistemológica há a defesa do hiato, do rasgo que faz ritmo, que acompanha o inchar e desinchar do peito que respira, pois, só respirando o sujeito está apto a se apresentar. Filósofo e artista, portanto, se aproximam na relação com a verdade, pois ambos compreendem que a verdade é apenas uma busca, ela não será alcançada, e somente nessa busca, o sensível pode comparecer (Muricy, 2009).

Segundo Benjamin, a procura pela verdade no Romantismo se expressa através do símbolo. Este propõe a indissociabilidade entre forma e conteúdo que “por falta de têmpera dialética, perde de vista o conteúdo na análise formal e deixa cair a forma quando pratica uma estética dos conteúdos” (Benjamin, 1928/2013, p. 170). No Barroco, contrariamente ao Romantismo, a dialética é ressuscitada, havendo uma premência pela alternância dos extremos. Diante disso, a alegoria emerge se contrapondo ao símbolo, ainda sem uma teoria propriamente dita, mas já conquistando espaço na filosofia da arte por apontar, através das sombras na alegoria, a insuficiência da luminosidade no símbolo.

Diferentemente do que era então concebido pelos teóricos da época, para o filósofo alemão, a expressão alegórica ficaria reduzida enquanto uma convenção entre imagem e palavra. A sua tese é a de que a alegoria não visa à ilustração pela ligação de uma imagem a

uma ideia (nesse sentido, ela seria apenas um recurso retórico), mas, na verdade, é forma de expressão e escrita.

Para sustentar seus argumentos, ele recorre a Creuzer e Görres para exemplificar dois modos contrapostos de conceber a alegoria. Traz a discussão de Creuzer para ora aproveitá-las, ora refutá-las. Benjamin compartilha de algumas ideias próximas ao do Classicismo quando este diz que o símbolo dá corpo ao símbolo dos deuses, por reunir a beleza da forma e a suprema plenitude da essência do ser, ou seja, quando une forma e conteúdo. Segundo Creuzer, o símbolo deve ser apreendido num instante relâmpago, com sua clareza e brevidade, como uma revelação que apresenta de imediato o sentido esperado. E para se contrapor a essa ideia de revelação, recorre a Görres, pois este propõe que o símbolo como signo das ideias é *autárquico, compacto e entrincheirado em si mesmo*, enquanto a alegoria acompanharia o *fluxo do tempo, dramaticamente móvel, torrencial* (Benjamin, 1928/2013, p. 176).

Desta vista, enquanto a alegoria preserva a historicidade dos fenômenos, o signo, devido à cristalização aos significados, obstrui a apresentação do tempo, o que termina por negar a história. A expressão alegórica, desse modo, mantém a combinação entre natureza e história, pois a natureza é considerada como um enigma que não se resolve por completo, não pode ser compreendido em absoluto, levando o homem a se haver com questões irrespondidas, daí o movimento da história. Segundo Benjamin (1928/2013):

A palavra “história” está gravada no rosto da natureza com os caracteres da transitoriedade. A fisionomia alegórica da história natural, que o drama trágico coloca em cena, está realmente presente sob a forma de ruína. Com ela, a história transferiu-se de forma sensível para o palco. Assim configurada, a história não se revela como processo de uma vida eterna, mas antes como o progredir de um inevitável declínio. Com isso, a alegoria coloca-se declaradamente para lá da beleza. As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas. Daqui vem o culto barroco da ruína. (p. 189)

A escrita alegórica protagoniza a história porque esta é feita de ruínas, de declínios, de ir e vir, de atravessamentos, de cortes, distante da história linear representada pelos signos. A interpretação alegórica toma um fenômeno pelo seu avesso, revira-o em todos os ângulos e dele retira um saber que estava oculto, que era emblemático, e *é nisto que reside o caráter escritural da alegoria*. E por ser um saber como qualquer outro, poderia cair nas armadilhas de uma escrita-sistema, mas não cai porque o alegorista mantém as imagens e sentidos em

movimento. Contrariando o encobrimento da realidade pelo signo, a alegoria mostra o tempo passando e o envelhecimento das imagens (Franco, 2010).

O alegorista é aquele que considera a linguagem a partir de suas partes, a letra, o som, as sílabas, e com elas brinca, surpreendendo a própria linguagem em sua potencialidade. Esta, nas mãos de um alegórico, é constantemente *abalada pelas rebeliões dos seus elementos*. Os fragmentos adquirem intensidade e os sentidos morrem. A alegoria é, por isso, a mortificação do sentido, daí ser representada pela caveira: “Do ponto de vista da morte, a função da vida é a produção do cadáver” (Benjamin, 1928/2013, p. 235). Os emblemas barrocos, tais como a caveira, representam o processo de construção sempre inacabado, ininterrupto e destrutivo, pois assim é o processo histórico da humanidade (Franco, 2010).

Na mortificação dos sentidos, as imagens ficam despregadas dos significados, de modo que, na escrita alegórica, imagem e palavra se engendram mantendo a dinamicidade entre os elementos. Muricy (2009) diz que essa seria a singularidade da tese de livre docência de 1928, pois nela, a experiência com a linguagem é verticalizada para a escrita, enquanto nos textos anteriores a linguagem era tomada de forma mais abrangente. Na escrita, a apresentação acompanha o ritmo descontínuo do pensamento, enquanto na fala os sons encadeados das palavras ilusoriamente simulariam uma continuidade, disfarçando os buracos que na escrita ficam evidentes. A partir de interpretações dos escritos benjaminianos, a autora afirma que imagem é pensamento e pensamento é imagem, sendo a alegoria uma escrita por imagens.

Muricy (2009) traz, ainda, o recurso de Benjamin às pinturas chinesas para pensar a antinomia entre pensamento e imagem. Nessas pinturas os quadros eram legendados com poesias, comentários, anotações, criando-se, assim, uma tensão formal entre palavra e pintura. Contudo, ao mesmo tempo, havia um elemento que apaziguava essa tensão: a caligrafia chinesa, pois ali palavra e imagem se encontravam no traço, que para ele guardava o movimento da natureza. A caligrafia chinesa promove elo entre a fixidez da imagem e a fluidez do pensamento. “*O que elas fixam*, escreve Benjamin, *não tem mais fixidez que a das nuvens*” (Muricy, 2009, p. 21). Dessa forma, a concepção de escrita em Benjamin tem afinidades com a o traço chinês, onde se conjugam numa relação indispensável: pensamento, escrita e imagem.

Tais imagens são dialéticas, pois marcam a descontinuidade entre os sentidos e simultaneamente apontam para o movimento entre eles. Assim, não se fala em ausência de sentido, mas no vaivém entre eles, tais como: passado/futuro; escuro/claro; antigo/moderno; sonhar/despertar. Vale ressaltar que é justamente porque eles se tensionam que eles são

considerados antitéticos entre si, o que não significa dizer que um se contrapõe ao outro, mas que coexistem, sem que isso leve à identificação entre eles. Muricy (2009) exemplifica essa constituição dialética através da relação entre o ouvinte e o falante, uma conversa na qual o sentido discutido não é dialógico,

(...) mas é dialético: dado pelo ouvinte silencioso, ele é despertado pelo que fala. Na conversa, silêncio e fala engendram-se mutuamente: se o silêncio é a fonte de sentido, a fala gera o silêncio. A fala é como a pitonista que não entende o sentido do que diz, por isso o falante precisa, na conversa, entender o silêncio de quem escuta para poder entender o que ele próprio diz. (p. 88)

Desse modo, assentado nessa proposição das imagens dialéticas presentes na escrita alegórica, o filósofo propõe um paradigma estético diretamente articulado à política. O posicionamento político se apresenta no instante em que a imagem desvenda o movimento dialético subsistente às ideias. Isso se deve à forma com que as palavras se estruturam na escrita alegórica, na qual “(...) qualquer coisa pode valer por qualquer outra coisa e nas quais está a força da dialética daquilo que deixa de ser o que era” (Franco, 2010, p. 289).

As palavras, as coisas e as imagens são destituídas de suas significações tradicionais, tornam-se ruínas expostas. A imagem, regida por essa intenção destrutiva, apresenta o passado e, ao mesmo tempo, subverte os sentidos presentes, possibilitando novas criações para o futuro. Sendo, portanto, uma totalidade inacabada, a alegoria está sempre à disposição de mais interpretações, afirmando a multiplicidade de sentidos e impulsionando aquele que lhe é contemporâneo a explorar essa multiplicidade. Com isso, se evidencia o potencial político da escrita alegórica, pois “a alegoria é forma onde a tensão de sua temporalidade latente é o limite da fissura por onde é possível se penetrar e efetivar uma experiência histórica concreta” (Franco, 2010, p. 303).

Assim, a partir de uma análise minuciosa e ao mesmo tempo inaugural das poesias barrocas, Walter Benjamin promove uma revolução na compreensão da alegoria. Retira-a de sua concepção antagonista ao signo, considerada como um recurso retórico da língua, presa à relação entre forma e conteúdo. Benjamin a eleva à condição de escrita, ela é a forma em si mesma. Na escrita alegórica, os conteúdos se apresentam recortados em fragmentos e ruínas de um todo que se esfacelou. A totalidade é implodida pela linguagem e dela o que restam são imagens e palavras em movimento dialético.

Esse movimento implica em duas formas de se conceber o âmbito político da escrita alegórica. Um deles é justamente a forma descontínua com que as palavras-imagens tecem os

sentidos, deixando-os abertos e, por isso, acessíveis à crítica. Esses intervalos convocam o comparecimento do sujeito que não mais pode se furtar de responder às condições de sua época. Outro motivo intimamente relacionado a este é que a interpretação dialética das palavras-imagens se estende para a interpretação da realidade, onde passado, presente e futuro são dialetizados e, assim, retirados da linearidade com que eram considerados. Não há mais apenas causa e efeito e a história não é mais uma consequência do passado que ficou para trás como causa do hoje. Esse passado está presente como ruína que aponta a atualidade do que não passou.

A alegoria, desse modo, conquista o lugar de expressão e impressão estética da realidade, pois ela tanto revela os escombros da história por meio de sua escrita, como também é uma forma de perceber o mundo, de interpretá-lo. É a estética do *entre* e dos destroços. Uma nova experiência estética é, assim, convocada por Benjamin, uma vez que o sujeito dela não sai inteiro.

O filósofo pensa essa experiência como contraponto ao que a realidade de sua época vivia nesse âmbito, ou seja, partindo de uma análise dos seus dias, Walter Benjamin recorre à escrita do século XIX para dela retirar algo que pudesse despertar os sentidos dos homens do seu século. A partir de sua interpretação sobre a alegoria barroca, ele então critica e pensa uma forma de restaurar as experiências com o *entre*. Essa noção de *entre* é o que marca tanto sua perspectiva dos fatos como sua escrita, sem falar da sua própria posição ocupada historicamente, sempre à margem, ali no limiar.

1. 5 Experiência para que te quero

O truque que rege esse mundo de coisas – é mais honesto falar em truque do que em método – consiste em trocar o olhar histórico sobre o passado por um olhar político.

Walter Benjamin, 1929

Como visto na citação introdutória, Benjamin pontua a importância de substituir o olhar histórico pelo olhar político, ou seja, de tomar os fatos em sua nuance dialética, e não como algo estático e restrito ao passado. A noção de experiência construída por ele é um exemplo de uma análise política sobre as transformações ocorridas nas formas de escrita e nas

relações entre os homens, e como uma interfere na outra. A concepção de experiência será inicialmente apresentada a partir da ideia de limiar em Benjamin.

A noção de limiar discutida por Gagnebin (2014) na obra *Limiar, Aura e Rememoração*, foi retirada dos textos iniciais de Benjamin. De acordo com ela, o conceito de *Schwelle*, limiar/soleira/umbral, tem o sentido de movimento, de ultrapassagem, de transição. Alerta ainda que, cotidianamente, tende-se a usar o termo limiar como se fosse sinônimo de limite, até mesmo pela semelhança fonética entre ambos. A noção de limite seria consoante ao de fronteira, cuja ideia subjacente aponta para uma delimitação e contenção do espaço. Assim, enquanto a concepção de limiar abarca o transbordamento dos domínios, o de limite (*Grenze*) ressalta a delimitação rígida das fronteiras.

A autora ressalta também que o conceito de limiar não significa somente separação entre domínios opostos, pois, ao demarcar a polarização, ela aponta para o *entre*, o espaço intermediário, que, por não conter as qualidades dos polos, se faz indeterminado e indefinido. Justamente por ocupar essa zona intermediária e desconhecida, ela é por vezes obliterada tanto pelo senso comum como pela filosofia, pois como diz Gagnebin (2014), essas modalidades de pensamento são mais habituadas a lidar com dicotomias demarcadas como masculino/feminino, público/privado, sagrado/profano, de tal modo que ocupar um dos polos é mais confortável do que se manter no *entre*, que provoca angústia por ser desconhecido.

Movimento, deslocamento, fluxo seriam termos que ajudariam a construir o sentido de zona limiar destacado por Benjamin, quando diz que talvez a única experiência limiar que restou ao homem seria aquela vivida no sono. E apenas esta teria restado ao homem, porque diante do terror desse espaço vazio de intensidades desconhecidas, ele ficaria estancado, paralisado, conferindo ao homem moderno a condição de “não poder nunca mais sair do lugar” (Gagnebin, 2014, p. 45). Esse modo de vivência do limiar é então retomado pela autora para se aproximar do que Benjamin propôs quanto à perda das experiências liminares:

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

Como pensar a perda das experiências liminares de intensidade a que se refere Gagnebin? Basta lembrar-nos dos nossos dias rotineiros e, rapidamente, perceberemos a reclusão com que passamos insipidamente as horas. Fala-se deste modo da limitação do

homem moderno em desfrutar a vida enquanto experiência (*Erfahrung*), deslocando-a para o âmbito da vivência (*Erlebnis*). No prefácio à coletânea de ensaios do filósofo alemão, intitulada *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, Gagnebin (2012) destaca que são nos textos fundamentais dos anos de 1930 que ele retoma a questão da ‘Experiência’, contrapondo a vivência isolada do homem moderno à experiência em comunidade. Salienta que a *Erfahrung* pressupõe a coletivização do discurso e das memórias, condição esta ameaçada pelo tempo sempre atrasado dos nossos relógios.

Benjamin (1933/2012), no ensaio *Experiência e Pobreza*, avalia melancólica e poeticamente a perda da experiência no modo com que o homem moderno lida com a narrativa. A esse respeito, diz que, anteriormente ao capitalismo, a experiência era transmitida pelos mais velhos aos mais jovens, seja sinteticamente em provérbios seja com a loquacidade das histórias; as palavras eram passadas de geração em geração. Benjamin, então, se pergunta quem nos dias atuais recorre a um provérbio para nele encontrar uma resposta, quem se propõe a escutar a narrativa de outrem para dali retirar uma lição de vida.

Com estas questões, põe-se a refletir no que se perdeu, a saber, o lugar do outro como referência. Ainda que o homem esteja imerso num montante de riqueza cultural, ela de nada serve, continua pobre, já que o homem se encontra subtraído de sua capacidade de transmitir essa cultura ao outro: “Sim, confessemos: essa pobreza não é apenas pobreza em experiências privadas, mas em experiências da humanidade em geral. Surge assim uma nova barbárie” (Benjamin, 1933/2012, pp. 124-125).

Em *O narrador* (1936/21012), outro ensaio de Benjamin dedicado à reflexão sobre a perda da experiência (*Erfahrung*), ele redige dezenove teses sobre as mudanças nas formas de escrita decorrentes das transformações político-econômicas. Gagnebin (1999) ressalta que o radical *fahr* é usado no sentido de percorrer, de atravessar uma região durante uma viagem, significado que deixa entrever a relação que será construída pelo autor entre a narrativa e a perda da experiência. Esse texto descreve a passagem da narração para o romance e posteriormente para a informação, demonstrando em suas análises as implicações também nas relações sociais, cada vez mais expropriadas do sentido coletivo desse “social”.

Benjamin (1936/2012) inicia o texto anunciando o teor das palavras que irão compor esse ensaio: “O narrador – por mais familiar que nos soe esse nome – não está absolutamente presente entre nós, em sua eficácia viva. Ele é para nós algo de distante, e que se distancia cada vez mais” (idem, p. 213). Segue dizendo que a arte de narrar está em vias de extinção, sendo cada vez mais raras as pessoas que realmente sabem narrar, e o embaraço se presentifica quando alguém por algum raro motivo se desperta para a vontade de escutar uma

narrativa. Quão poucos não seriam hoje os homens que puderam experienciar uma roda de “causos” contados nos seus mais pormenorizados detalhes? Que puderam escutar aquelas histórias cabeludas que mais pareciam fragmentos de um romance e que para não perder o “fio da meada” mantinham os olhares atentos, a respiração compassada com a fala e os ouvidos abertos para o que o outro tem a dizer?

A perda da capacidade de narrar estaria diretamente relacionada à privação de uma faculdade até então aparentemente inalienável ao homem: o intercâmbio de experiências. Para Benjamin (1936/2012), os momentos de comunhão com o outro estariam em baixa e continuariam caindo. Houve um tempo em que as horas se arrastavam, em que o dia mais parecia semana, em que na cadência de um tecer e outro, os homens se olhavam e se escutavam com as palavras tecidas no mesmo ritmo do tecido. E quão distantes parecem estar esses tempos, visto que nos dias atuais a situação é outra. As pessoas vivem isoladas evitando contato com o outro, as palavras ficam restritas ao campo da comunicação e presas à esfera do utilitarismo, dizemos “o que é preciso ser dito”. Assim, a transmissão de conselhos, de experiências e de ensinamentos fortemente valorizados outrora são estranhos aos homens de hoje, que têm suas ferramentas eletrônicas particulares de busca nos celulares, computadores, etc.

O fim da narrativa se consumaria com o advento do romance que, através do livro, silenciaria pouco a pouco a tradição oral. O romance, por não alimentar a oralidade e sua característica troca de experiência, seria o retrato do indivíduo isolado. Este se ampara na vivência do protagonista e nas descrições de instantes grandiosos para ter notícias de momentos melhores que a sua realidade. O romance seria também uma via de acesso à morte, pois, de acordo com Benjamin, ela vem sendo expulsa da vida do homem moderno. Na narrativa, por outra via, a proximidade com a morte investia o moribundo de autoridade. Todos se calavam para escutar o que aquele sujeito, tão próximo da morte tinha a dizer: “(...) não porque ele teria qualquer saber secreto pessoal a nos revelar, mas muito mais porque, no *limiar* da morte, ele aproxima, numa repentina intimidade, nosso mundo vivo e familiar deste outro mundo desconhecido e, no entanto, comum a todos” (Gagnebin, 1999, p. 58).

Outra oposição entre o romance e a narração seria que em um estaria o sentido da vida e no outro a moral da história. No romance há um só sentido, definido; enquanto na narrativa a interpretação ficaria livre para o ouvinte e a experiência seria, portanto, autônoma (Benjamin, 1936/2012). No texto *A crise do romance: sobre Berlin Alexanderplatz, de Doblin*, de 1930, o escritor expressou através de palavras carregadas de imagens a distinção entre o romance e a narrativa:

No sentido da poesia épica, a existência é um mar. Não há nada mais épico que o mar. Naturalmente, podemos relacionar-nos com o mar de diferentes formas. Pode-se, por exemplo, deitar na praia, ouvir as ondas e recolher as conchas por elas deixadas nas areias. É o que faz o poeta épico. Mas também se pode navegar o mar. Com muitos objetivos, e sem objetivo nenhum. Pode-se fazer uma travessia marítima e cruzar o céu e o mar, sem terra à vista. É o que faz o romancista. Ele é efetivamente o mudo, o solitário. O homem épico limita-se ao repouso. No poema épico, o povo repousa após o dia de trabalho: escuta, sonha e recolhe. O romancista segregou-se do povo e suas atividades. A matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, a que não sabe dar conselhos a ninguém. (p. 55)

O poeta épico representa o homem que sabe narrar, aquele que se dispensa ao repouso e ao estado de distensão psíquica. Nesses momentos de tédio, as histórias escutadas seriam conservadas e gravadas, pois, nos instantes em que o homem esquece de si mesmo, as narrativas se fiam na memória. Assim, o tédio “(...) é o pássaro onírico que choca os ovos da experiência. O menor sussurro nas folhagens o assusta. Seus ninhos – as atividades intimamente associadas ao tédio – já se extinguíram nas cidades, e também no campo estão em vias de extinção” (Benjamin, 1936/2012, p. 221). Já o romancista, como dito no fragmento acima, é aquele que, sem destino e objetivos, se lança no mar solitário, deixando para trás o deleite que poderia ter tido na areia da praia.

Mas o assassinio da narrativa não para por aí. A informação vinculada nos jornais é radicalmente oposta ao que se verifica na narrativa, uma vez que ela objetiva a verificabilidade imediata, devendo ser plausível e compreendida em si mesma. Os fatos são impregnados de explicações e, por isso, ficam reduzidos a poucos sentidos. Logo, por mais que, diariamente, tantas notícias cheguem às mesas do café, o homem continua pobre em experiências.

Pobre porque além do cerceamento da história, há também o cerceamento do tempo. Determinado fato acontece especificamente naquele tempo e espaço e a informação só tem valor no momento em que é nova, diferentemente da narrativa que jamais se esgota (Benjamin, 1936/2012). Considerando a importância em trazer as palavras do filósofo, trago um fragmento retirado do livro, *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* (1994), no qual ele dá continuidade à discussão entre experiência e forma de escrita:

As inquietações de nossa vida interior não têm, por natureza, este caráter irremediavelmente privado. Eles só o adquirem depois que se reduziram as

chances dos fatos exteriores se integrarem à nossa experiência. Os jornais constituem um dos muitos indícios de tal redução. Se fosse intenção da imprensa fazer com que o leitor incorporasse à própria experiência as informações que lhe fornece, não alcançaria seu objetivo. Seu propósito, no entanto, é o oposto, e ela o atinge. Consiste em isolar os acontecimentos do âmbito onde pudessem afetar a experiência do leitor. Os princípios da informação jornalística (novidade, concisão, inteligibilidade é, sobretudo, falta de conexão entre uma notícia e outra) contribuem para esse resultado, do mesmo modo que a paginação é o estilo linguístico. (Karl Krauss não se cansou de demonstrar a que ponto o estilo jornalístico tolhe a imaginação dos leitores). A exclusão da informação do âmbito da experiência se explica ainda pelo fato de que a primeira não se integra à “tradição”. Os jornais são impressos em grandes tiragens. Nenhum leitor dispõe tão facilmente de algo que possa informar a outro. (p. 107)

Com efeito, o que a transição da narrativa para o romance e deste para a informação representa é a dissipação da experiência compartilhada com o outro, do indivíduo coletivizado e entranhado no social. O que Benjamin faz na sua investigação das formas narrativas, portanto, é uma análise dos fenômenos na sua intimidade, com o olhar minucioso para a relação entre os homens, de forma tão próxima que deixa escutar a respiração entrecortada deles.

Assim, o filósofo não desconsidera em momento nenhum a inserção do indivíduo no social, não o descola de seu contexto, muito pelo contrário, faz uma análise deste homem em cada período histórico, ao mesmo tempo em que o desloca para os períodos posteriores, estabelecendo aquilo que permaneceu e aquilo que se perdeu. Benjamin recupera o passado não como um instante perdido, mas presente no presente. Sua análise, portanto, se pauta em dois movimentos: o sincrônico e diacrônico da história.

Por fim, para ilustrar essas linhas com as letras poéticas do filósofo, será apresentada abaixo uma bela passagem do texto *Experiência e pobreza* (1933/2012), ilustrativa do que foi dito sobre a experiência (*Erfahrung*), através de um cenário nada distante do que se vive atualmente:

Pobreza de experiência: isso não deve ser compreendido como se os homens aspirassem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza, externa e também interna, que algo de decente possa resultar disso. Nem sempre, tampouco, são ignorantes ou inexperientes. Frequentemente pode-se afirmar o oposto: eles ‘devoraram’ tudo, a ‘cultura’ e o ‘ser humano’, e ficaram saciados e exaustos. Ninguém mais do que eles sente-se atingido pelas palavras de Scheerbart: ‘Vocês estão todos cansados – e tudo porque não concentraram todos os seus pensamentos num plano totalmente simples mas absolutamente grandioso.’ Ao cansaço segue-se o sonho, e não é raro que o sonho compensa a tristeza e o desânimo do dia, realizando a

existência inteiramente simples e absolutamente grandiosa que não pode ser realizada durante o dia, por falta de forças. (p. 127)

Cansaço e esgotamento. Sintomas predominantes nos tempos atuais e já anunciados há mais de setenta anos atrás. O diagnóstico benjaminiano foi tão acertado que estranha. Ao mesmo tempo em que a perda da experiência foi prevista e confirmada nas formas de escrita, também a é na transformação estética consequente da reprodutibilidade técnica das obras de arte. A perda da experiência, nisso que ela contém de radical no contato com o outro, também se reflete na forma de o indivíduo experienciar a arte, pois, como será trazido no decorrer do próximo tópico, está sob ameaça aquele estado de distensão psíquica necessário à penetração da narrativa na memória do que escuta.

A estética não escapa ao confronto com a política e a ética. Há, portanto, uma transformação mútua na percepção e nos aspectos sócio-históricos, com o risco de a estética assumir uma função ideologizante caso seja recortada do seu contexto. Quanto a isso, Seligmann-Silva (2005) se posiciona no ensaio *Após o “violento abalo”*. *Notas sobre a arte – relendo Walter Benjamin*:

a estética não pode pretender sua total autonomia com relação às demais esferas da sociedade, sob a pena de cair na mera reprodução da ideologia estética – que não é nada mais que uma ideologia política ‘glamourizada’ que esconde a sua face conservadora. (p. 21)

Com relação ao modo benjaminiano de considerar a estética, Gagnebin (1999) acrescenta que as mudanças na estética subverteriam a produção cultural, artística e política. Ao considerar a estética em seu sentido etimológico, o filósofo vincularia as mudanças da produção e da compreensão artísticas às profundas mutações da percepção (*aisthêsis*) coletiva e individual.

Consequentemente, a estética, ao se relacionar dialeticamente com as outras instâncias da vida, deve ser também dialeticamente analisada em seus efeitos. Benjamin, em obras clássicas como *O narrador* (1936/2012) e *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* (1935-1936/2012), se propõe a explorar as transformações na arte em face da perda da experiência e, dialeticamente, também reflete como a mesma arte pode ser meio de retomada dessa experiência. Como a primeira obra foi objeto de análise nesse tópico, a segunda obra será o tapete sobre o qual as próximas linhas desse novelo se imbricarão.

1. 6 A perda da aura e seus efeitos

A reprodutibilidade técnica da obra de arte modifica a relação da massa com a arte. Retrógrada diante de Picasso, ela se torna progressista diante de Chaplin.

Walter Benjamin, 1936

Benjamin não estabelece juízo de valor sobre as novas produções artísticas. Ele reconhece as mudanças históricas do setor econômico e discute as repercussões na cultura, na política e no social como um todo. Melhor ou pior, com ou sem aura, para Benjamin, há uma dinamicidade entre a função da arte e a estética a ela vinculada. A arte não deve ser julgada a partir da ideologia da época, mas analisada em seus efeitos políticos. Esse posicionamento se faz presente na citação recortada para o início deste tópico, pois ele sinaliza simultaneamente as mudanças na forma de arte e os efeitos na massa. Essa postura também fica evidente na seguinte fala de Gagnebin (2012): “Em contraposição a várias interpretações bastante em voga, sustento que o pensamento de Benjamin não desliza para uma certa nostalgia romântica, mas luta para compreender melhor as transformações políticas que se expressam nas transformações narrativas” (pp. 9-10).

No livro *Para ler Benjamin* (1976), Flávio Kothe, um dos grandes estudiosos da obra benjaminiana, argumenta que a aura é a categoria central de toda a produção de Walter Benjamin. Ressalva que, para tanto, deve-se compreender a mobilidade do conceito em termos de espaço e tempo. Essa proposta se justificaria pela aparição do conceito de aura em momentos cronologicamente distantes da extensa produção de Benjamin. Não obstante, espera-se contrapor essa colocação com a hipótese de que seria a alegoria a categoria que prevalece em seus escritos, ainda que implicitamente. Essa hipótese não retira a importância da concepção de aura, pelo contrário, nela está implicada por representar o polo oposto na expressão estética.

Na análise de Kothe (1976) sobre os escritos de Benjamin, ele defende que uma das preocupações básicas do filósofo é a investigação do condicionamento das categorias literárias e estéticas aos determinismos de classe: “Isto significa que ele quer verificar como a técnica artística absorve a tecnologia de uma sociedade e como ela reelabora a própria tradição literária” (idem, p. 60). Todavia, ainda que não seja relevante a ideologia do artista, este se coloca, por natureza, como um crítico da realidade, cuja arte é utilizada como alternativa ao que está cristalizado, desvendando a realidade como ela é (Kothe, 1976). Essa

assunção da função política do artista é concomitante à perda do caráter aurático da arte, pois com sua queda, aquilo que era resíduo vem à tona em seus fragmentos.

Mas de onde teria vindo essa noção tão revisitada pelos comentadores e críticos atuais da teoria de Benjamin? Flávio Kothe, (1978) na obra *Benjamin e Adorno: Confrontos*, relata que Gerschom Scholem, interlocutor íntimo e grande referência de Benjamin, respondeu a esta pergunta em 1968 dizendo que o termo “aura” era corriqueiro na fala daqueles que se guiavam pelas concepções teológicas e que ela designaria “(...) a luz invisível que rodeia uma aparição, o prolongamento de todo psicofísico de uma pessoa e que é visível ou pode tornar-se visível para determinadas pessoas” (Kothe, 1978, p. 41). Para Scholem, com quem Benjamin mantinha frutíferas discussões sobre o judaísmo e a cabala, ele teria mantido o sentido religioso do termo, mesmo que disfarçadamente.

Por outra via, esse aspecto teológico pode ser questionado ao se considerar a decisiva influência de Baudelaire, evidenciada nos escritos destinados ao poeta, *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* (1994). Ou seja, ainda que imerso nos estudos teológicos, como defende Scholen, a noção de aura, em diálogo com as intenções poéticas de Baudelaire, teria sofrido a sua secularização, sobretudo porque ele aponta para a perda do tom mágico e transcendental da arte.

No poema, *La perte d'auréole*, Baudelaire aborda metaforicamente a perda da aura quando traz a queda da auréola na lama, ficando ali mesmo, caída na lama, pois o poeta diz preferir perdê-la a arriscar quebrar os próprios ossos tentando resgatá-la. Sem ela, seria um simples mortal a passear incógnito. O que o poeta, bem como Benjamin, aponta é a queda, o declínio da aura para todos e não a sua existência para os facultados a vê-la, como pensava Scholem.

A arte, para Benjamin, como entrevisto na poesia de Baudelaire, teria a função de atuar na modificação das relações sociais, sem retornar à magia e sem reforçar o caráter aurático. De posse das novas técnicas, ao destruir a aura, a obra tornaria evidente que não é com feitiços que se resolvem os problemas sociais, logo “desmitificando a arte, desmistificavam o social; desmistificando o social pela arte e pela crítica literária, criavam novas possibilidades de arte e novos níveis de crítica” (Kothe, 1978, p. 52).

Dessa forma, a visão benjaminiana vem apontar para a face até então desconsiderada, a saber, que a técnica não seria necessariamente vinculadora da dominação, já que nela poderia estar a liberdade do homem. Benjamin, portanto, dialeticamente questionou o que poderia ser feito diante da ameaça que pairava com o crescente desenvolvimento tecnológico e sua repercussão nas relações e na estética (Kothe, 1978).

A posição de Benjamin frente à perda da imagem aurática é sempre envolta de controvérsias, afinal, sua postura magistral em olhar o fenômeno por suas duas faces, virando-o do avesso e questionando como usá-lo assim mesmo virado/desvirado, seria o motim para os desacertos teóricos em cima de tal conceito. Gagnebin (2014) é mais uma vez convocada, pois no seu artigo *De estética da visibilidade a uma estética da tatibilidade*, ela aborda a transformação da imagem aurática em imagem mnêmica trazendo ao mesmo tempo as querelas em torno desse tema. Ela propõe que o filósofo aborda a aura e sua perda a fim de apontar para uma transformação no modo de viver a experiência com o outro, que se expressa tanto nos gêneros literários quanto na função estética da arte.

Porém, antes de trazer para a discussão as imagens mnêmicas por trás do pensamento benjaminiano, faz-se necessário adentrar a concepção de aura, pois ainda que esta não seja a categoria central a este trabalho, possui um movimento duplo em relação à temática da alegoria. Assim, é preciso que se abarque o que seria o caráter aurático de uma obra de arte para se compreender o caminho pelo qual Walter Benjamin contrapõe aura e alegoria nos seus últimos textos sobre Baudelaire, bem como para se compreender a mudança da estética proposta pelo filósofo e, assim, se aproximar do objetivo do presente escrito, qual seja, articular a estética tátil com a escrita alegórica.

O texto referência para falar sobre o conceito de aura é *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, escrito em 1936, cuja segunda versão, dada como desaparecida, foi encontrada e somente publicada em 1989. Esta havia sido censurada pelos representantes da Escola de Frankfurt por nela conter as teses mais genuínas de Benjamin, relacionadas à capacidade mimética e a concepção de que a experiência aurática não foi perdida, mas transformada em jogo (Gagnebin, 2014). Esta tese causou rebuliço, pois ela suscita a transformação no modo de apreensão da arte, não mais aquela atrelada ao belo e ao clássico, aquela que deve ser contemplada e idealizada em sua unicidade, pelo contrário, diz de uma modificação estética e uma *refuncionalização da arte* (Benjamin, 1936/2012).

No referido texto, o filósofo diz que a reprodução de uma obra sempre esteve à disposição dos homens através de sua capacidade mimética, o que inclusive era feito pelos discípulos e pelos mestres para difusão das obras. No entanto, com a reprodução técnica, esse processo se desenvolveu mais intensamente, provocando mudanças no modo de experimentar a arte. O percurso de inovação técnica passou da xilogravura para a litografia, desta para a fotografia e desta para o cinema, sendo que nos anos em que se passaram tais mudanças “(...) a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam

unicamente ao olho” (Benjamin, 1936/2012, p.181), e, assim, o processo de reprodução da imagem tornou-se tão rápido quanto o ritmo da fala.

Todavia, mesmo diante de toda essa aceleração na difusão das obras, o autor diz que na reprodução mais perfeita um elemento se ausenta, aquele que se refere ao aqui e agora da obra, que lhe confere sua identidade em determinado tempo e espaço. Estes elementos conferem à obra o reconhecimento de ser um objeto autêntico e inconfundível, donde mesmo com o conteúdo intacto, a aura de originalidade ficaria perdida. O próprio autor é convocado a conceituar a aura em um trecho destacado do texto *A arte na era da reprodutibilidade técnica* (Benjamin, 1935-1936/ 2012):

Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou, um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho. (p. 170)

Desse modo, essa distância-próxima experienciada com a obra faria dela única e ao mesmo tempo contemplativa, o que tradicionalmente dava um caráter teológico às obras. Mas com as inovações técnicas e o processo de reprodutibilidade, a função ritualística das obras se transforma em uma função política. Essa mudança se deu por dois motivos. O primeiro deles aponta que, paralelamente à reprodução técnica, a difusão da arte no meio social se potencializa, dando acesso àqueles que de outra forma não poderiam conhecê-la: “A catedral abandona seu lugar para instalar-se no estúdio de um amador; o coro, executado numa sala ou ao ar livre, pode ser ouvido num quarto” (Benjamin, 1935-1936/2012, p. 181). O segundo motivo estaria relacionado à conscientização do indivíduo, pois perante essa arte que não mais maquia a realidade, o indivíduo viveria a:

(...) destruição dos velhos clichês da estética do belo em prol de espaços sóbrios, vazios e esvaziados, talvez em ruínas. Tais espaços seriam palco de exercícios de paródia e distanciamento do *status quo* e de experimentação de outros mundos, que deveriam preparar para outras práticas possíveis, desta vez, políticas. (Gagnebin, 2014, p. 163)

Por conseguinte, diante do declínio da aura, instaurou-se a politização da arte, pois esta, ainda que na sua forma de entretenimento, teria a função de instigar a sensibilidade para a transformação social. Dito de outra forma, uma estética da recepção coletiva estabeleceria a possibilidade de transformação social, dado que elas proporcionariam mais fácil apreensão e

consequentemente a politização dos espectadores, enquanto as formas tradicionais de arte permaneceriam reclusas nas galerias de arte (Silva, 2006).

O teor político contido nessa nova experiência com a arte é exemplificado por Benjamin na revolução fotográfica, na qual os artistas passaram a focalizar suas lentes para o vazio, para o urbano e para a pobreza, o que significa dizer que o culto ao belo estava saturado. De posse da câmara escura, os fotógrafos captam movimentos imperceptíveis aos olhos, ressaltam detalhes que de outra forma passariam despercebidos, dando lugar, assim, ao que seria rejeitado: “A câmara torna-se cada vez menor, cada vez mais apta a fixar imagens efêmeras e secretas, cujo efeito de choque paralisa o mecanismo associativo do espectador” (Benjamin, 1931/2012, p. 115). Assim, o cinema, através da câmara lenta, pode captar o mesmo que a lente do fotógrafo, mas de forma ainda mais pormenorizada, fazendo uso dos recursos auxiliares tais como suas imersões e emersões, interrupções e isolamentos, ampliações e miniaturizações.

Para Benjamin, esse movimento de aproximação e recorte, seja de uma paisagem, do caminhar de um homem ou de um alçapão de lixo na rua, daria abertura para a experiência do inconsciente ótico, aquele que dá acesso a uma percepção além daquela propiciada pela sensibilidade consciente. Essa experiência sentida em todo o corpo pelo telespectador seria da ordem de um choque, pois o cinema, diferentemente da pintura, não possui o caráter de contemplação isolada, mas da fruição de uma massa que, diante do bombardeamento direto de imagens, tem todo o corpo convocado à sensibilidade tátil juntamente à óptica. Benjamin (1935-1936/2012) estabelece essa diferenciação:

Compare-se a tela em que se projeta o filme com a tela em que se encontra o quadro. Na primeira, a imagem se move, mas na segunda, não. Esta convida o espectador à contemplação; diante dela, ele pode abandonar-se às suas associações. Diante do filme, isso não é mais possível. Mal o espectador percebe uma imagem, ela não é mais a mesma. Ela não pode ser fixada, nem como um quadro nem como algo de real. A associação de ideias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem. (p. 207)

Essas imagens descontínuas e apressadas nas telas dos filmes teriam, para Seligmann-Silva (2005), a função de abalar as percepções já acomodadas diante das tragédias cotidianas. Recebe pelo autor o nome de terapia de choque, pois através da percepção tátil seria feita uma retomada e releitura das feridas históricas, isto é, “com a sua luz de uma frequência inusitada, o cinema revela o acúmulo de catástrofes nos locais onde costumamos ver, na nossa vigília, uma ‘bela’ realidade” (p. 28). Enquanto para Seligmann-Silva a atualidade do texto de

Benjamin estaria na teoria do cinema, enfatizando um dos seus objetos de estudo, que é o *intenso abalo* propiciado pela estética da arte moderna, para Kothe (1978) a centralização no cinema seria apenas um recorte passível de ser ampliado para a arte como um todo, tornando possível estender a discussão também para o âmbito da poesia, como é feito por Benjamin no texto sobre Baudelaire.

As imagens que chegam à percepção, chegam invadindo todos os sentidos, diminuindo a preponderância que tinha o olhar. Essa invasão pode se dar através de fotografias, do cinema, da arquitetura e até mesmo nas imagens vinculadas às palavras de um escritor. Como, até o momento, a percepção foi abordada na fotografia e no cinema, serão traçadas algumas linhas sobre as duas últimas.

No texto chave de 1936, já bastante recorrido nesta escrita, ele aborda a estética da arquitetura, tomando-a como a arte mais antiga da história da humanidade. Acompanhando a evolução material e econômica do homem, o autor argumenta que, enquanto tantas outras formas de arte são instáveis, como a tragédia, a epopeia e o quadro, a necessidade do homem de morar é permanente, e a arquitetura também o é. A percepção diante das construções arquitetônicas ocorre coletivamente e já contém as duas formas de recepção (tátil e ótica), de modo que a modernidade com sua tecnologia teria intensificado a primeira em prol da segunda. A experiência de choque advinda da estética tátil é trazida em outro ensaio de Benjamin (1994), *Sobre alguns temas em Baudelaire*, em uma bela narrativa sobre a modernidade:

O conforto isola. Por outro lado, ele aproxima da mecanização os seus beneficiários. Com a invenção do fósforo, em meados do século passado, surge uma série de inovações que têm uma coisa em comum: disparar uma série de processos complexos com o mais simples gesto. A evolução se produz em muitos setores; fica evidente entre outras coisas, no telefone, onde o movimento habitual da manivela do antigo aparelho cede lugar à retirada do fone no gancho. Entre os inúmeros gestos de comutar, inserir, acionar etc., especialmente o “click” do fotógrafo trouxe consigo muitas consequências. Uma pressão do dedo bastava para fixar um acontecimento por tempo ilimitado. O aparelho como que aplicava ao instante um choque póstumo. Paralelamente às experiências ópticas desta espécie, surgiram outras ideias táteis, como as ocasionadas pela folha de anúncio dos jornais, e mesmo pela circulação na cidade grande. O mover-se através do tráfego implicava uma série de choques e colisões para cada indivíduo. Nos cruzamentos perigosos, inervações fazem-no estremecer em rápidas sequências, como descargas de uma bateria. Baudelaire fala do homem que mergulha na multidão como em um tanque de energia elétrica. (...) A técnica submeteu, assim, o sistema sensorial a um treinamento de natureza complexa. Chegou o dia em que o filme correspondeu a uma nova e urgente necessidade de estímulo. No filme, a percepção sob a forma de choque se impõe como princípio

formal. Aquilo que determina o ritmo da produção na esteira rolante está subjacente ao ritmo da receptividade, no filme. (p. 125)

O desconforto do choque coletiviza o indivíduo, seja no compartilhamento estético com a fotografia ou com as cenas cinematográficas, como também nos tropeços e empurrões nas esquinas lotadas. Assim, de forma mais concisa e direta, como consequência da destruição aurática da imagem, dá-se o deslocamento do valor de culto para o valor de exposição e, com isso, a emancipação da arte de sua função de contemplação intimamente atrelada à estética do olhar. Nesta estética priorizava-se o olhar recíproco entre os homens e, assim, entre a obra e o observador.

Na fotografia, por outro lado, o olhar estava para dentro do aparelho, “(...) já que o aparelho realmente registra a imagem do homem sem lhe devolver o olhar. É, contudo, inerente ao olhar a expectativa de ser correspondido por quem o recebe” (Benjamin, 1994, p. 139). Segundo Benjamin, ocorre uma experiência aurática quando a espera do olhar é correspondida. O declínio desse olhar convidativo presente na estética da aura não é difícil de verificar, não sendo necessário nem mesmo um percurso pelas artes; basta resgatarmos as lembranças cotidianas dos olhares rebaixados e esquivos do outro, circunscritos aos aparelhos celulares.

Assim, as transformações nos meios técnicos também implicariam mudanças nas relações interpessoais, de modo que a estética do olhar teria dado espaço para a estética tátil, dos olhares trocados às “ombradas” apressadas. Benjamin relaciona essa transformação do contato com o outro através da diferenciação que estabelece entre as noções de experiência e vivência, sendo, pois, concomitantes a perda da aura e a perda da experiência enquanto compartilhamento. Acerca dessa modificação da experiência para vivência, Benjamin (1994) afirma que Baudelaire, por meio de sua escrita, teria exercido gritos de resistência diante do conformismo da vivência, inserindo a experiência do choque no âmago de suas palavras.

Vê-se logo que suas análises não ficam estagnadas em críticas pessimistas, pois, ao incluir a escrita de Baudelaire no seio do que era tomado apenas como vivência, ele estaria buscando o que de novo poderia ser retirado da estética do choque. Descreve então essa mudança na experiência estética com a transformação da imagem aurática em imagem mnêmica e propõe que esta seria a responsável por despertar no sujeito o que ele chama de *lado tátil da percepção artística*. Gagnebin (2012), em consonância com Benjamin, apresenta tais imagens:

Mesmo que sejam imagens, isto é, visões, que emergem da memória, aquilo que lhes dá sua intensidade arrebatadora só pode provir de uma sensação primeira, ou primitiva, como o tato, o gosto ou o olfato – sensação, portanto, anterior à construção do visível que, como se sabe, é tardia na criança. Essa ‘memória do corpo’, oposta pelo narrador desde as primeiras páginas à do espírito, é, sim, primeira, mas, por ser involuntária, é também mais fugaz, já que escapa à consciência, à inteligência que não consegue reproduzi-la ‘à vontade’. Ela é, pois, a única memória verdadeira e, simultaneamente, a mais frágil, pois, ‘passa como um relâmpago’. (pp. 170-171)

Isto significa que a estética tátil se faria possível através das marcas deixadas pelas sensações outrora experienciadas. Tais imagens são objeto de investigação no texto em que Benjamin admiravelmente sinaliza a importância de Marcel Proust para a literatura e para a transformação estética. De acordo com Gagnebin (2014), a intimidade de Benjamin com a obra de Proust *Em busca do tempo perdido*, o teria impellido a reformular a teoria da imagem aurática, se afastando do culto para uma reflexão sobre a memória e a imagem mnêmica: “Mesmo que sejam imagens, isto é, visões, que emergem da memória, aquilo que lhes dá sua intensidade arrebatadora só pode provir de uma sensação primeira, ou primitiva, como o tato, o gosto ou o olfato (...)” (idem, p. 171).

Por falar em olfato, não seria Proust aquele que sensivelmente se entregou às suas reminiscências, dentre elas as olfativas, para relatar seu cotidiano de maneira tão intimista quanto universal? Ler o ensaio de Benjamin sobre os escritos de Proust intitulado *A imagem de Proust*, de 1929, é um convite, senão uma intimação, devido ao tom sedutor e apaixonado com que apresenta a escrita do francês. É tamanho o reconhecimento da escrita de Proust por Benjamin que ele finaliza seu ensaio dizendo:

Pela segunda vez, ergueu-se um andaime como o de Michelangelo, sobre o qual o artista, com a cabeça inclinada, pintava a criação do mundo no teto da capela Sistina: o leito de enfermo, no qual Marcel Proust cobriu com sua letra as incontáveis páginas que ele dedicou à criação de seu microcosmo. (p. 50)

De acordo com Benjamin, a peculiaridade da letra proustiana estaria na comunhão da forma e conteúdo ao dizer dos acontecimentos, finitos, por natureza, mas que, ao serem rememorados, se tornam infinitos, sendo pois “uma chave para tudo o que veio antes e depois” (Benjamin, 1929/2012, p. 38). Seria ainda, a abertura à rememoração o que prescreveria a textura da escrita, aquela que, na escolha de Proust, viria sem nenhuma quebra de parágrafo, evidenciando o ritmo *continuum* da rememoração em contraposição às intermitências dos acontecimentos. Por isso, para Benjamin, apenas Proust teria feito do

século XIX um século de memórias. Gagnebin (2012), no prefácio à coletânea de textos do filósofo alemão, acentua que, no *continuum* da rememoração, passado e presente se sobrepõem:

A grandeza das lembranças proustianas não vem de seu conteúdo, pois a bem da verdade a vida burguesa nunca é assim tão interessante. O golpe de gênio de Proust está em não ter escrito ‘memórias’, mas, justamente, uma ‘busca’, uma busca das analogias e das semelhanças entre o passado e o presente. Proust não encontra o passado em si - que talvez fosse bastante inosso -, mas a presença do passado no presente e o presente que já está lá, prefigurado no passado, ou seja, uma semelhança profunda, mais forte do que o tempo que passa e que se esvai sem que possamos segurá-lo. (p.15)

O tempo resgatado pelo literato, portanto, teria sido não o do tempo infinito, mas o do tempo entrecruzado, posto que conjuga a um só instante o passado rememorado e o futuro envelhecido: “É esta a obra da *mémoire involuntaire*, da força rejuvenescedora capaz de enfrentar o implacável do envelhecimento” (Benjamin, 1929/2012 p. 47). Nesse ensaio o filósofo considera que as recordações, tanto as que vêm à consciência pela vontade do indivíduo quanto as que vêm espontaneamente, seriam imagens visuais, mas que haveria ainda aquelas mais profundas que, ao serem acessadas, não viriam mais como imagens visuais, mas indefinidas, deformes e densas.

Daí que para experienciar “a vibração mais íntima dessa literatura, temos que mergulhar numa camada especial dessa memória involuntária (...)” (Benjamin, 1929/2012, p. 50). Nesse texto, Benjamin não faz referência ao termo inconsciente, o qual poderia supor estar sendo referido quando diz dessa camada especial em que se aloja a *mémoire involuntaire*, mas o faz no ensaio sobre Baudelaire, quando relaciona os dois conceitos ao dizer, também em referência à Proust, que este “(...) procurou trazer à luz o passado impregnado com todas as reminiscências que haviam penetrado em seus poros durante sua permanência no inconsciente” (Benjamin, 1994, p. 131).

No ensaio *Sobre alguns temas em Baudelaire*, o filósofo indica uma aproximação inédita até o momento de sua produção: ele relaciona as memórias involuntárias com a noção de experiência (*Erfahrung*). Nesse sentido, as experiências com o outro seriam possíveis quando franqueada a troca inconsciente entre os homens, pois assim o choque nas trocas com o outro não poderiam ser absorvidos pela consciência. Isso quer dizer que a vivência (*Erlebnis*) é da ordem da consciência, enquanto a experiência (*Erfahrung*) do inconsciente. A radicalidade dessa concepção transparece quando ele estabelece um imperativo entre o trauma

decorrente do choque – aquele não suportado pela consciência – e seu efeito possível, a poesia, pois o trauma, quando “(...) aparado pelo consciente emprestaria ao evento que o provoca o caráter de experiência vivida em sentido restrito. E, incorporando imediatamente este evento ao acervo das lembranças conscientes, o tornaria estéril para a experiência poética (Benjamin, 1994, p. 110).

Outra forma de dizer da barreira contra o excesso advindo dos sentidos é pensar nessa ação enquanto defesa, mas que nem por isso deixa de produzir seus efeitos negativos para a experiência (*Erfahrung*). Esse excesso é vivido como choque no contato com o enxame de estímulos que vêm das novas mídias e das inovações técnicas: “Os aparelhos dessas novas mídias são vistos a um só tempo como potenciais libertadores - do peso da tradição e do passado - e como agentes de destruição. Eles incorporam o princípio do choque para aplicá-lo de volta ao ‘real’” (Seligmann-silva, 2005, p. 133-134).

A vivência do choque como foi colocado por Benjamin seria para Susan Buck-Morss (1996) a transformação da estética em anestésica. No seu texto *Estética e anestésica: Ensaio sobre a obra de arte na era da reprodutibilidade*, a autora inicia lembrando o sentido etimológico da palavra estética, que viria de *Aistitikos*, palavra de origem grega usada para aquilo que seria perceptível através do tato, logo “*Aistisis* é a experiência sensorial da percepção” (p. 14). Assim, a estética estaria necessariamente vinculada às experiências sensoriais do corpo. Prosseguindo com a noção benjaminiana de que a experiência do campo de guerra teria se tornado a norma na vida moderna, Morss (1996) afirma que as percepções são atualmente bombardeadas por estímulos de choque, dos quais a consciência se esforça em esquivar. E continua:

Na produção industrial bem como na guerra moderna, em meio à multidão das ruas e em encontros eróticos, em parques de diversão e em cassinos de jogo, o choque é a experiência mesma da experiência moderna. O ambiente tecnologicamente alterado expõe o aparato sensorial humano a choques físicos que tem o seu correspondente em choques psíquicos. (p. 22)

Diante do excesso de estímulos, o sistema sinestésico passa a se esquivar numa tentativa de proteger o corpo e a psique do trauma do choque perceptual (Morss, 1996). De acordo com a autora, o resultado seria a inversão do sistema que teria agora como objetivo “(...) entorpecer o organismo, insensibilizar os sentidos, reprimir a memória: o sistema cognitivo da sinestésica tornou-se, antes, um sistema de anestésica.” (p. 24). Assim, seriam concomitantes a sobrecarga de estimulação e o entorpecimento dos sentidos, o que

configuraria a organização sinestésica como anestésica. Essa inversão, em que a estética passa do contato com a realidade para o seu impedimento, tem como efeito a subtração do homem em responder politicamente às contingências diárias.

Desta forma, com o termo anestésico vinculado a vivência, ficou ainda mais claro aquilo que Benjamin propõe, o que se compreende apenas após um passeio por boa parte de sua obra, uma vez que seus conceitos se entrelaçam de tal forma que um não faz sentido sem o outro. Assim, quando propõe que a estética tátil experienciada como choque produz as memórias involuntárias, está sugerindo a relação daquela com as imagens mnêmicas. Logo, com a defesa da consciência, essas imagens seriam cada vez menos marcadas na memória do indivíduo, o que repercutiria no empobrecimento de suas experiências políticas e poéticas.

A escrita, entretanto, é artifício para a retomada da experimentação com as memórias involuntárias. Essas imagens são fugazes e escapam à consciência, não sendo, pois, reproduzidas à mercê da vontade. De forma semelhante ao que foi pensado por Benjamin quando este aproxima a poesia com a experiência do choque/trauma, Gagnebin (2014) se questiona sobre os efeitos das imagens experienciadas na escrita de um autor:

Por duas razões principais. Primeiro, porque a memória involuntária reintroduz a presença do infinito no psiquismo do sujeito contemporâneo. Enquanto a apreensão do tempo na modernidade se caracteriza por sua redução ao instante presente, breve e sem profundidade, nesse sentido comparável à percepção estética que recusa o longínquo em proveito do próximo e do manipulável, a memória, entregue a si mesma (e não controlada pela vontade consciente), transforma-se num rio inexaurível no qual cada lembrança chama por outra. (p. 166/167)

Chega-se, por fim, ao objetivo do presente texto: relacionar a teoria benjaminiana das imagens mnêmicas (e sua fonte na estética tátil) com a escrita alegórica. As imagens mnêmicas, como já foi dito anteriormente, são inconscientes e contra a vontade do indivíduo o invadem, assombrando-o com o passado esquecido. Essa experiência com as memórias involuntárias está presente na estética da escrita alegórica, aquela escrita furada em si mesma e que simultaneamente fura o seu leitor. A forma dessa escrita é também nomeada como escritura e, com base nos conceitos até aqui trabalhados, temos os caminhos abertos para sua investigação.

1. 7 Escrita dura, se solta e vira escritura!

Aquilo que é atingido pela intenção alegórica permanece separado dos nexos da vida; é, ao mesmo tempo, destruído e conservado. A alegoria se fixa às ruínas. Oferece a imagem da inquietação entorpecida.

Walter Benjamin

Para exemplificar a potência da escrita alegórica, Benjamin (1994) recorre a Charles Baudelaire e suas flores do mal para então localizá-lo como o único lírico no auge do capitalismo. Fez poesia sobre as putas e as mercadorias, dizendo-se ele mesmo uma prostituta do mercado: “Em vista do sucesso medíocre que teve sua obra, Baudelaire, por fim, se pôs à venda. Lançando-se através de sua obra, confirmou a si mesmo, até o fim, o que pensava sobre a necessidade inevitável da prostituição para o poeta” (Benjamin, 1994, p. 178). Mas, se assim o fosse não seria ele considerado um dos grandes líricos da modernidade, logo, se deduz que essa prostituta envenenou seu cafetão, o entorpeceu e o fez cambalear.

Segundo Benjamin (1994), em Baudelaire não havia estrelas, sua lírica tendia para a ausência de ilusões. Na sua letra, havia um impulso destrutivo que tratava os assuntos estereotipados e já desgastados de forma desfigurada, o que significa dizer que o repetido é rechaçado e chamado a se apresentar em sua precariedade: “A poesia de Baudelaire faz aparecer o novo no sempre igual e o sempre igual novo” (Benjamin, 1994, p. 165). Ele conquistou o fazer dialético porque extrapolou os temas poéticos que habitualmente preenchem os poemas, como a beleza e o amor, ele se propôs a arruinar as criações harmônicas. As linhas de sua escrita têm as marcas da cólera (Benjamin, 1994).

A importância da intenção alegórica é justamente a destruição do orgânico e do vivente, enfim, a destruição da ilusão. Arranca à força o que é habitual às coisas, retira-lhes as roupas surradas, não para lavá-las, mas para nelas pisotear e jogá-las ao canto, e ali, como resto, fica denunciada a sujeira que já esteve sob o corpo e que faz parte do todo. Assim também o poeta faz com o mercado, pois ao mesmo tempo em que desvenda os objetivos da propaganda e seus intentos de ofuscamento, se usa dele para vender sua poesia.

Para Benjamin (1994), Baudelaire denunciou a aura com que os burgueses recobriam as mercadorias, humanizando-as. Essa foi a forma que o poeta fez poesia, alegoricamente e, portanto, dialeticamente, e para o dialético o que importa é: “(...) ter o vento da história universal em suas velas. Para ele pensar significa: içar velas. Como estão dispostas, isso importa. Para ele, palavras são apenas velas. O modo como são dispostas é o que transforma em conceito” (Benjamin, 1994, p. 166). Manuseando suas palavras num mosaico crítico da

modernidade, Baudelaire teria sido o único alegórico de sua época, enquanto no século XVII a alegoria teria sido tomada como um estilo por muitos.

Esse fato revela o que Benjamin já denunciara: a ausência de experiências liminares, a negação da morte e, ao mesmo tempo, a defesa da consciência às marcas mnêmicas. Baudelaire, por intermédio de sua escrita, teria percorrido o caminho contrário, mantendo o hiato entre os fatos e as palavras, fazendo emergir o involuntário e os escombros soterrados pela força do mercado.

A poesia foi, portanto, sua fonte de resistência: “(...) é necessário que o homem se situe historicamente para que compreenda que é somente na sua inserção no histórico, no passageiro e na sua sujeição a morte que pode exprimir-se” (Ferrari, 2000), pois com ela manifestou a ilusão fabricada pelo mercado, mas para isso teve que se reconhecer imerso nessa mesma lógica. Isso significa dizer que para se decodificar a realidade é preciso antes compreender as suas engrenagens, o que Baudelaire teria feito nas suas andanças por Paris, sobre isso Ferrari (2000) complementa dizendo:

O trabalho filológico de decifração da realidade moderna – a leitura da modernidade como um texto – requer, em primeiro lugar, que se identifique os hieróglifos com os quais a realidade foi escrita. Como já vimos, a realidade moderna é alegórica, e isso significa dizer que o código que permite sua decifração é aquele criado pelo processo de produção da mercadoria. (p. 347)

Desse modo, ao se reforçar a dimensão do decifrar da realidade, também se aponta para a ferramenta necessária – a escrita alegórica –, que, por não ser intencionada, mantém o aspecto escritural de sobreposição da imagem ao sentido. Como esse sentido não é dado antecipadamente, mas elaborado historicamente, exige-se reflexão daquele que frui da escrita alegórica (Areãs, 2009). Assim o foi com a alegoria barroca e com a alegoria moderna de Baudelaire, pois é fundante da escritura alegórica a transitoriedade de sentido, que aí se mantém em aberto para ser historicamente interpretado.

Arêas (2009) faz uma correspondência entre esse fazer-desfazer de sentido e a palavra *Trauerspiel* (drama barroco), pois a sua etimologia destacaria dois movimentos simultâneos na busca pelo sentido alegórico. *Trauer* significa luto e melancolia diante da ausência de um sentido último, enquanto *Spiel*, jogo, franqueia a possibilidade lúdica de criar e reinventar significados. Abatimento e liberdade, dois tempos que se inter cruzam na ausência de uma verdade acabada.

A imagem dialética, portanto, é alegórica e escritural, o que significaria dizer sinteticamente que ela não possui uma ancoragem pré-determinada de significação: “Na alegoria, ao invés da função comunicativa, é a mera-ilusão, o elemento demonstrativo do gesto escritural/linguístico que é entronizado: privilegia-se a negatividade *sublime* do enigma em detrimento da imediatez do signo” (Seligmann-silva, 2007, pp. 34-35). O hieróglifo seria a expressão máxima da unidade entre escrita e imagem, cuja conceitualização é buscada em outro texto de Seligmann-Silva (2005), no qual, em uma nota de rodapé, diz:

Benjamin teorizou o hieróglifo sobretudo no seu livro sobre o drama barroco alemão (cf. BENJAMIN 1974: 346 ss.). A obra de arte barroca seria marcada – diferentemente da obra de arte clássica, orgânica – pelo entrelaçamento entre imagens e palavras e exploraria a sua não-legibilidade imediata. Nela os significantes valem mais do que um improvável significado final, como de resto ocorre em muitas obras marcantes das vanguardas e da nossa cena artística. (p. 20)

Assim, na escritura há uma relação de contingenciamento entre significante e significado, isto é, eles não se mantêm cristalizados, mas em movimento, e a maneira como se ligam depende da história. A palavra-imagem é uma composição de significantes “(...) caracterizada por ser um *traço*, uma escritura cifrada na qual não apenas lemos testemunhos das gerações passadas, mas com a qual tentamos montar nosso presente” (Seligmann-Silva, 2005, p. 132). Isso significa que, para Benjamin, a escritura seria como uma ruína, já que ambas trazem em si a marca da conservação e da transitoriedade.

Tem-se, portanto, que na imagem-escrita não ocorreria a ilustração de um texto, a sua figuração, mas paradoxalmente tais imagens o fragmentariam, fragmentando também o leitor, ao ser levado ao estado limite do eu/não-eu. A experiência com a escritura induziria ao corte no eu e, com a suspensão do Eu, abre-se a possibilidade para o fluxo de imagens de pensamento e, nesse sentido, o contato com as imagens mnêmicas singulares de cada sujeito.

Não obstante, como foi dito logo acima, ainda que na forma de cifras, o traço marca também a história e a conserva, mais ainda na sua face traumática: “A escritura é concebida como uma marca, uma ruína ou cicatriz aberta pela história; esta, por sua vez, não é nada mais que *acúmulo* de catástrofes, sobreposição de densas camadas de estilhaços a uma só vez altamente significantes (...)” (Seligmann-Silva, 2005, pp. 126-127). Ou seja, o passado, por mais que esquecido, fica marcado, inscrito como destroços de um tempo que já se foi.

Poderia se pensar, portanto, que a escrita, como cunhada por Benjamin enquanto escritura, seria uma possibilidade de dar vazão a esse passado por tantas vezes recusado. Seria

o meio de reinscrever as tragédias e catástrofes mais uma vez na história da humanidade. Gagnebin (2014) ressaltou a importância desse resgate: “O verdadeiro lembrar, a rememoração, salva o passado não somente porque a conserva, mas porque lhe assinala um lugar preciso de sepultura no chão do presente, possibilitando o luto e a continuação da vida” (p. 248).

Há, portanto, uma relevante imbricação entre o rememorar e a escritura, pois, através desta, a memória é revisitada e, assim, a ausência se presentifica nas palavras-imagens. Seligmann-Silva (2006) recorre ao mito de Dibutades para dizer da inscrição de uma ausência. Dibutades, amante de um guerreiro, teria solicitado que este se colocasse diante de um foco de luz para que ela traçasse o contorno de seu corpo através da sombra na parede e, assim, teria sua imagem representada, perpetuada e lembrada. O traço na parede marca a falta da presença do corpo do amante, ou seja, representa o esforço em suplementar tal ausência, o que, contudo, é insuficiente porque é representação e não o amante em si. O que se perpetua, nesse sentido, é apenas o rastro do passado, que irá se apresentar mais cedo ou mais tarde, seja pela vontade saudosa, seja à revelia da vontade, trazendo os destroços de uma história muitas vezes negada.

A imagem pensada a partir deste mito é caracterizada tanto pelo fato de ser portadora de identidade, captação do momento de sua cristalização atemporal, como também como falta e nostalgia voltada para uma ausência constitutiva. Um polo tende para a objetividade, é o outro para a expressão de um sujeito eternamente carente de completar a imagem com a “presença ausente. (Seligmann-Silva, 2006, p. 206)

O traçamento, portanto, não consegue revogar a ausência absoluta, mas é um esforço, assim como a escritura. Forma de escrita ainda mais próxima das imagens mnêmicas, uma vez que na origem de sua não-intenção está a entrega ao não-sentido, o que contribui para que a dimensão do jogo e da criação tenham mais liberdade de se expressar. Claro é que não há apenas imagens, mas palavras que dialeticamente a elas se articulam e, justamente por se constituírem juntas, não se limitam à mudez das imagens e à tagarelice das palavras. Silêncio e eloquência se tensionam tentando dizer o indizível (Tiburi, 2006).

Na escritura, a morte é duplamente evidenciada na tentativa daquele que escreve, de burlar sua própria finitude, e também na morte dos sentidos fixos das palavras. Sobre a relação direta entre morte e escrita, Gagnebin (2014), as articula dizendo do sofrimento que funda tão fortemente o ato de escrever. Sua hipótese é que esse ato aponta sobremaneira para a mortalidade do homem, pois se, ao contrário, o homem fosse imortal, não haveria

necessidade da escrita, já que esta tem a função de guardar para a posteridade aquilo que é reflexo do agora, sendo assim, uma *luta contra o esquecimento* (idem, p. 15).

A autora relaciona o ato da escrita com os rituais funerários e usa a poesia para melhor figurar essa relação, dizendo que “se o túmulo é um signo (sèma) construído com pedras, o poema também é signo, túmulo (sèma) de palavras; ambos têm por tarefa lembrar aos vivos de amanhã a existência dos mortos de ontem e de hoje” (Gagnebin, 2014, p. 15). Seria, portanto, a busca pelo reconhecimento o que impulsionaria o escritor a se confrontar com o horror da sua finitude. Esta é, pois, reafirmada no mesmo instante em que almeja ser negada. A morte alimenta a escrita, que não tenta apagar as lacunas da história, da realidade e do próprio homem, mas sobre elas cria narrativas que apontam simultaneamente para o intento de esquecer/resgatar a morte/imortalidade, bem como o sem-sentido/sentido.

A morte está implicada na escrita. Há a morte dos sentidos que, por serem tomados historicamente, vivem apenas um tempo limitado. Sua efemeridade demarca, pois, sua finitude. Os significados assumidos hoje na leitura deste texto serão daqui alguns meses apenas resíduos do que são hoje, ou seja, a escrita faz o luto do seu próprio intento de imortalidade. A escrita, pensada dessa forma, levaria às últimas consequências a limitação da linguagem em representar a realidade, pois, ao invés de negar sua insuficiência, a assume e sobre essa mancha interna produz mais sentidos.

É sobre o abismo entre significantes e significados, entre imagens e palavras, entre a língua adâmica e a língua do homem que são tecidas as escritas. Elas, portanto, evidenciam o *entre*. Este respinga no sujeito que, sem escolha tem uma experiência estética com a escrita. Sem escolha porque a escrita leva o sujeito para um outro plano que não o da vontade, da consciência, mas para o inconsciente. Ali, as imagens-palavras do texto ganham vida noutro texto, no inconsciente do sujeito que, posto em contato com as próprias imagens mnêmicas, experencia com todos os sentidos do corpo as infinitas possibilidades de significação.

Estética tátil e escritura se encontram. A experiência de choque reclamada por Benjamin através do cinema é aqui reivindicada na experiência com a letra de um texto. Essa letra evidencia a ausência na presença de um traço, que na escritura se apresenta como imagens-palavras. Walter Benjamin provoca essa estética, pois o testemunho desta que se enveredou por sua letra poética e hermética, pesada e leve, chata e apaixonante, é de que o corpo não passa ileso por essa experiência. Ele pede mais, ele fala chega, ele sente falta, ele cansa, ele se perde em horas de viagem, ele não aguenta e pula da carruagem. Mas Walter Benjamin convida entre buracos a viajar com ele. Em pedaços se faz a viagem, como em pedaços se encontra o próprio eu, no durante, pois o fim, ah o fim talvez nem exista.

Perto demais,

No sonho, na margem esquerda do Sena, em frente de Notre Dame. Lá estava eu, mas lá não havia nada que fosse Notre Dame. Uma construção de tijolos dominava, apenas com os últimos degraus de seu maciço, um elevado teto de madeira. Mas eu permanecia lá, subjugado, justamente defronte de Notre Dame. E o que me subjugava era a saudade. Saudade justamente da Paris na qual eu me encontrava aqui no sonho. Portanto, de onde essa saudade? E de onde esse objeto totalmente desfigurado para a cidade, irreconhecível? Em suma: no sonho eu me chegara bem perto dele. A saudade inaudita que aqui me atingiu no coração da coisa almejada, não era a que, da distância, impele à imagem: Era a saudade ditosa que já atravessou o limiar da imagem e sua posse e só conhece ainda a força do nome, do qual a coisa amada vive, se transforma, envelhece, rejuvenesce e, sem imagem, é o refúgio de todas as imagens. (Benjamin, 1928/2011, p. 198)

Este trecho é uma das imagens de um pensamento de Walter Benjamin retirado do livro *Rua de Mão Única* (1928/2011, p. 198) para não furtar o leitor da experiência com a escrita desse filósofo, teólogo e materialista, acadêmico e poeta. Que, mesmo perto demais, evidencia a distância que o separa daquele que se propõe a caminhar ao seu lado. Sua escrita é magistral porque é construída no *entre*, porque ele próprio personificou esse *entre*. Sua escritura convida à entrada nesse abismo, pois ali estaria a possibilidade de uma experiência estética e política.

1. 8 O que restou

A narrativa tradicional se aposentou, o homem se escondeu por debaixo de seus romances e jornais diários. A dissolução dos laços afetivos e de comunhão com o outro se confirma dia após dia. O homem não se importa mais com as experiências limiares da vida, não se solidariza com o seu próprio passado, muito menos com o patrimônio traumático da humanidade. A relação entre tempo e espaço se despedaçou, ali onde o corpo está, a medida do tempo já o levou para outros compromissos atrasados. A memória e a experiência compartilhada seguem um caminho progressivo de esvaziamento. Esse é o diagnóstico da vida nos dias atuais. O que se segue é o de Benjamin (1930/2012) oitenta e cinco anos atrás, retirado do ensaio *Melancolia de esquerda: a propósito do novo livro de poemas de Erich Kastner*:

Nos empoeirados corações de veludo ficaram apenas os lugares vazios em que outrora estiveram guardados tais sentimentos – natureza e amor, entusiasmo e humanidade. Hoje as pessoas aflagam distraidamente essas formas ocas. Uma sapiente ironia acredita possuir muito mais nesses chavões do que nas próprias coisas, faz despesas extravagantes com sua pobreza e transformam numa festa essa vacuidade enfadonha. O ‘novo’ nessa ‘objetividade’ é que ela se ufana tanto dos vestígios dos antigos bens espirituais quanto o burguês dos vestígios dos seus bens materiais. Nunca ninguém se acomodou tão confortavelmente numa situação tão desconfortável. (p. 79)

Exausto e pobre, o homem se acomodou diante da quase sem saída condição de assujeitado à própria vida. Benjamin sinalizou melancolicamente que isso aconteceria. Ele lutou poética e politicamente pelo despertar dos seus contemporâneos. Não foi, porém, considerado por seus interlocutores alemães. Após sua morte, ele é reconhecido em sua sensibilidade atemporal e, então, resgatado com força nas reflexões sobre a contemporaneidade. De Walter Benjamin, fica aquilo que é resto, aquilo que é rejeitado, o *entre*. A difícil posição de colocar-se imerso na fissura, pois é ali que o *eu* se esvai e que então o político da experiência pode ser reconquistado.

Assim, pautando-se pela intenção original deste texto – abordar a experiência estética na escrita –, este capítulo buscou, através dos conceitos de Walter Benjamin, explorar como a escrita pode ser uma via para se resgatar a experiência com o outro e, concomitantemente, a experiência com o próprio corpo. Vê-se, portanto, que a possibilidade de o sujeito experimentar uma estética própria com a escrita depende de um encontro com o outro.

Tais conclusões tiveram aporte na escrita alegórica, uma vez que ela representa a conjugação de forma e conteúdo em uma escrita que suscita, ao mesmo tempo, a experiência com o outro e com as próprias imagens de pensamento. Assim, a alegoria embasou a construção do que seria a experiência estética na escrita em Benjamin, estética esta que não se desvincula da política, já que é alicerçada em uma escrita que provoca o questionamento e o desvelamento dos fatos sociais a partir do movimento dialético entre imagens e palavras (compondo o entendimento do que é política para o autor).

A escrita de Walter Benjamin foi aqui considerada como uma escrita alegórica, devido à sua estrutura em imagens de pensamento e também devido à provocação que ela causou nesta que aqui se atreveu a experienciá-la. Sua escrita provocou, juntamente, corpo e imagens a comparecerem. Dessa forma, os momentos em que foram trazidos, seja dados da vida do filósofo ou menções à sua escrita, tiveram o intuito de apresentar a letra benjaminiana como um convite ao estremecimento do corpo e o encontro com o universal. Logo, tais referências não se propuseram a uma psicologia do autor, mas a um testemunho desta que, através da

própria escrita, dá notícias de uma experiência estética com a escrita deste filósofo que soube fazer com o *entre*.

Saber fazer com o *entre* e a referência à letra benjaminiana são expressões que anunciam o que será pensado no próximo tópico. Pois tanto o conceito de letra como esse fazer com algo que resta sem representação, o *entre*, indicam o que Lacan irá propor sobre a escrita na psicanálise. E como o objeto desta pesquisa é estudar a experiência estética na escrita, tendo feito o percurso na escrita e na estética em Benjamin, vamos agora para as colocações lacanianas sobre o tema.

Diante do que foi dito, o próximo capítulo abordará a experiência estética na escrita a partir das conceituações do psicanalista Jacques Lacan. O aporte teórico será a psicanálise e os conceitos abordados estarão de acordo com o referencial teórico em questão. E assim segue a presente escrita: no ritmo e no tom das letras daqueles que venho acompanhando.

Capítulo 2 - Jacques Lacan: uma estética do gozo

2.1. Rasgando o verbo

É a voz decorativa de uma carne desconhecida e secreta; funciona à maneira de uma Necessidade, como se, nessa espécie de surto floral, o estilo não fosse senão o termo de uma metamorfose cega e obstinada, provinda de uma infra-linguagem que se elabora no limite da carne e do mundo.

Roland Barthes, 1953

A palavra afeta. Ela carrega consigo um efeito de abertura e rasgo que excede as barreiras de que dispomos. Certamente não são todas, pois, do contrário, o nosso campo de linguagem seria um campo de guerra. O termo guerra é aqui utilizado pois ele se aproxima de outros como excesso, trauma, imagens, sons, cortes e fragmentos, termos que também estão associados à linguagem. As palavras são como um enxame de abelhas, num instante estão condensadas em uma aparente estrutura que sobrevoa os olhares inquietos, noutro instante o enxame se desfaz, se abre e libera as partes do seu todo. Cada abelha então procura seu alvo, acerta, perfura a pele, rasga as camadas abaixo, atinge a carne e dói no osso.

Dói por um tempo, faz a região penetrada se destacar do entorno, se ruboriza e incha. Ali ficam os sinais de um corpo invadido por algo estranho, de fora. Mas esses sinais logo passarão e externamente não mais darão notícias do ocorrido, senão pela memória da dor e do prazer a que a carne fora acometida. Assim são as palavras. Elas planam indefesas no arranjo de frases. Produzem um zumbido aparentemente uníssono, mas cada uma possui sua própria cadência e sonoridade. E sem que saibamos quando e o porquê, algumas perfuram a carne e produzem efeitos, os quais, diferentemente daquele metaforizado nas abelhas, não são somente de dor, mas também de prazer.

As palavras afetam justamente porque provocam efeitos. Essa pequena anedota é trazida numa tentativa de representá-los. É também um meio de dizer daquilo que denominam como significante. A origem deste adveio da linguística e desde lá sofreu apropriações de diferentes campos, pela estética, pela arte, pela literatura e, ao que se chama atenção nesse momento, pela psicanálise.

O significante é mais do que a imagem acústica de um signo. Ele carrega consigo essa imagem acústica, mas com ela faz mais do que se juntar a um signo para compor a representação de um objeto. Pode-se dizer, sob o crivo do discurso psicanalítico, que há a determinação do significante sobre o significado, ou seja, um mesmo significante pode ser tomado em múltiplos sentidos, não se aprisiona a um sentido fixo e pré-estabelecido pelo código linguístico. O significante é mesmo algo de enigmático, pois não se toma um isoladamente de outro, ele é fragmento que opera na relação diferencial com seu vizinho, mas que enganosamente parece ser um todo fortemente arquitetado. Não se vê um significante desencadeado, fora do seu enxame, senão quando se tem notícias de seus efeitos na carne; é a ferroadada do significante.

Dentre os possíveis fatores responsáveis pelo efeito do significante – prazer e dor –, há aquele que diz da abertura dos poros do corpo, corpo que não se limita aos membros, órgãos e sentidos, mas passa por eles, e de alguma maneira os extrapola e abarca concomitantemente outro campo de abertura e inscrição, o inconsciente. É com a experiência desse inconsciente e daquele corpo⁸ pulsante que, através da clínica, pude me aproximar ainda mais do afeto causado pelos significantes. A poesia fora talvez meu primeiro contato voluntário com essa experiência. Ali o corpo se regozija com os fragmentos das linhas que se tornam palavras, significantes e letras.

Foi assim, pelo frisson na leitura de alguns nomes como Bukowski e Hilda Hilst, que incitei meu corpo nesses estremecimentos. A clínica me causa o mesmo, seja na posição daquela que fala desvairadamente ou daquela que escuta os efeitos do significante. Quando repouso o corpo deitado ou sentado, tenho notícias de algo que vibra os sentires do corpo.

Isso que acomete o corpo vem acompanhado de uma cadência sonora, de tons que vibram cada qual na sua singularidade. São tremidos, são firmes, são espaçados, são acelerados. Há espaços longos, outros curtos; tons baixinhos e abertos, outros altos e graves. Vozes que entregam, puras em seus sons, invasivas e evasivas em suas verdades. Verdades não do conteúdo que trazem, mas de algo que lhes atravessa. Essa pluralidade de tons, de

⁸ A noção de corpo em psicanálise pode ser pensada a partir dos três registros lacanianos: real, simbólico e imaginário. Com eles, a concepção de um corpo orgânico é mais uma vez questionada, pois Freud já havia inaugurado esse movimento quando reconheceu no corpo da histérica um corpo que fala, retirando-o da sua redução às forças puramente biológicas. Segundo Garcia-Roza (1990), pode-se apreender o corpo enquanto um composto do enodamento dos três registros, sendo o corpo real aquele que aponta para as pulsões e sua irredutibilidade à linguagem, o corpo simbólico como aquele incorporado pela linguagem e ainda o corpo imaginário como o que resulta da habitação do simbólico no real do corpo, advindo daí uma ortopédica imagem de unidade. No presente texto, será abordado o corpo simbólico, buscando, justamente, a aproximação desse primeiro tempo de incorporação da linguagem no real do corpo, considerando, para tanto, o que desse corpo resta sem simbolização.

vibrações e de vozes vem acompanhada de palavras e silêncios. Há, pois, frases, palavras, significantes, voz e letra. Essa é a orquestra do falante.

Certa vez, uma voz grave de palavras gramaticalmente erradas, mas inconscientemente acertadas, me dizia: *eu fico vendo um trem passar, sabe aqueles trens que fazem aquele fuun fuun e que tem aquela luz na frente pra mostrar que está chegando? Então, já quis que ele passasse sobre mim. Mas agora espero que ele me busque e leve pra frente, para o lado oposto do meu passado.* Outra vez, a voz, agora um pouco diferente, disse-me: *Aquela luz que alumia a estrada é como se eu tivesse pegado ela pra mim. Coloquei ela no bolso, porque as vezes está tão escuro que pra enxergar é só eu tirar ela do bolso e iluminar.*

Dizia também uma voz não tão grave e forçosamente mansa: *tem uma nuvem negra sobre minha cabeça, ela é pesada, carregada. Ela tenta me engolir, eu a empurro, ela vem de novo, empurro...e assim é minha luta, a nuvem tentando me engolir e eu tentando empurrá-la. Mas tem momentos que eu perco e ela me engole, domina meu corpo, é uma angústia, um medo, uma vontade de que a vida acabe logo para que tudo isso passe.*

Poesia! É essa poesia que me aventuro a escutar, ainda necessitando daquelas dos livros, mas também convocando essa nova forma de escutá-las. Trago esses dois fragmentos de falas não para que sejam interpretados ou para que venham compor um caso clínico, mas, pelo contrário, para que eles não façam sentido e, assim, algo da letra se destaque.

Essas questões foram inquietando e levando ao que penso ser o osso da questão: a letra. Ela foi teorizada por Lacan já ao final de sua escrita, mais precisamente nos seminários *De um discurso que não fosse semblante* (1971), *Mais ainda* (1972-73) e *Sinthoma* (1975-76). Teve aparições relâmpago em outros textos como *Função e campo da fala e da linguagem* (1953), o seminário sobre a *Carta Roubada* (1966), e no texto *A Instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud* (1957). Contudo, algumas diferenças separam esses dois momentos de trabalho com a *letra*, pois nesses últimos (os primeiros cronologicamente escritos), há uma ênfase simbólica da *letra*, em que ela é vista como o que resta da cadeia significante, o que fica suspenso à cadeia, mas ao mesmo tempo a origina.

Ou seja, nesse momento inicial a *letra* seria tomada quase como sinônimo de significante, como aquilo que deveria ser decifrado, interpretado, como pode ser visto no trecho de *Função e Campo da fala e da linguagem*: “O inconsciente é o capítulo de minha história que é marcado por um branco ou ocupado por uma mentira: é o capítulo censurado. Mas a verdade pode ser resgatada; na maioria das vezes, já está escrita em outro lugar” (Lacan, 1953/1998, p. 260). Uma verdade já escrita em outro lugar. Que verdade seria esta?

O que seria anterior aos significantes, senão os primeiros traços inscritos sobre a carne do infante? Aquela picada do significante do Outro que faz entrada cortando e marcando até o osso? Osso porque faz emergir o primitivo, o inabitado, o asco, o horror; algo de real que é então invadido pelo significante, que vem, justamente, tentar habitar isso que ainda não passava de osso e de carne. Da inscrição desse significante que é fixado na forma de um traço, se funda a letra. Por isso ela não é o mesmo que significante, é um efeito do significante.

Aqui se apresenta um dos paradoxos encontrados na psicanálise: a impossibilidade de se apreender algo da ordem do real, fazendo-se possível, somente através do simbólico, vislumbrar essa aproximação. Em outras palavras, haveria uma anterioridade lógica do simbólico ao real, uma vez que, apenas de posse da palavra, pode-se vislumbrar aquilo que está num tempo em que o infante ainda não tomou a linguagem para si. Daí dizer de uma relação paradoxal entre a letra e o significante, pois a letra engendra o significante, mas só é possível dizer da letra a partir do significante. É, pois, uma relação que não se resolve, se mantém em tensão.

Dois efeitos ocorrem simultaneamente à entrada do significante: o trilhamento fundante da letra e o que resta dessa operação, o gozo⁹. Assim, o conceito de letra também está intimamente ligado ao conceito de gozo, pois a letra captura, em sua relação com a língua, aquilo que não se inscreve, que escapa e aponta para o gozo, pois “a articulação que o inconsciente estabelece como forma de gozo é sempre singular à maneira como o sujeito se articula na língua mãe” (Guerra, 2009, p. 140). Quando a linguagem incide na carne ainda crua de representações, faz inscrições mortíferas no corpo que são de pura intensidade, são rasgos de dor e de prazer, de vida e de morte. Um tanto, porém, resta e resiste à significação, um tanto do corpo escorre e não se aprisiona ao significante. Nesse sentido, completa Lacan (2008):

O significante é a causa do gozo. Sem o significante, como mesmo abordar aquela parte do corpo? Como, sem o significante, centrar esse algo que, do gozo, é a causa material? Por mais desmanchado, por mais confuso que isto seja, é uma parte que, do corpo, é significada nesse depósito. (p. 30)

No trecho acima, Lacan sublinha uma causa material do gozo que é depositada pelo significante, implicando aí uma relação de causalidade. Essa relação é trazida por Lacan no texto *Lituraterra* (1971/ 2003), ao comparar os sulcos marcados sobre a terra pelo escorrer

⁹ Este é um conceito essencial à presente pesquisa e será objeto de estudo no tópico “Eu gozo, tu gozas, ele goza”, onde será apresentada sua importância enquanto conceito e sua diferença em relação ao sentido corrente usado pela língua.

das águas com os rasgos do significante sobre o corpo: “O sulco aí produzido é receptáculo sempre pronto a colher o gozo. É rota lavrada, por onde, a partir de então, o gozo escorre e pode se alojar” (Guerra, 2009, p. 135). Nesta mesma obra, referência para temática sobre a letra, Lacan (1971/2003) indica a face litoral da letra, a qual teria a função de fazer fronteira entre o saber e o gozo, entre o simbólico e o real.

Desse modo, a letra, por meio de seu movimento de báscula entre o saber e o gozo, em sua face litoral, deslizaria até o sentido literal, ou seja, o não sentido, a ausência de significação. A letra é, pois, asemântica e afonética, podendo ser apreendida em sua face de traço/rasura na escrita da pura diferença do sujeito.

A concepção sobre letra, portanto, é um composto de várias faces: litoral/rasura/sulco, sulco dos rastros de gozo, rasura daquilo que ficou apagado e não foi capturado pela letra, mas nela está contido o litoral entre real e simbólico. É justamente essa tentativa de fazer borda no furo do saber que será o veículo da escrita posterior do sujeito.

Seriam essas três faces (litoral/rasura/sulco) que conjugam a letra e o gozo aquilo que me provoca? Seria esse não-dizer sobre o sentir no corpo efeito da letra? Poderia se pensar em uma estética do gozo? Para além da estética do desejo, haveria esta estética outra atravessada por aquilo que não se diz por completo? O gozo da letra é efeito do significante do Outro¹⁰? Como operar com essa estética sentida nos poemas oferecidos pelos analisantes? Rego (2006) diz ser esta a função de uma análise:

De qualquer modo, a tarefa que o conceito de letra trás para a psicanálise é: como ler a letra no discurso do analisando? A letra não será escutada porque ela não é verbal, não é sonora. Consiste naquilo que deverá ser decifrado ou extraído a partir da escuta dos significantes, através da interpretação ou da elaboração analítica que deverá reduzi-lo à letra ou, em outras palavras, a um elemento mínimo que não tem sentido e é só o traço. (p. 181)

Há, portanto, uma escrita a ser lida naquilo que é falado. Daí o encontro entre escrita e letra, duas noções que se apresentam na clínica e que nos fazem querer entendê-las para além do sentido usado coloquialmente, pois o efeito dessa escrita se estatela no corpo e negar essa experiência seria talvez como negar a experiência do significante e, assim, se fechar para a escuta de belas poesias. Para finalizar isso que se propôs como uma introdução, trago a letra

¹⁰ Esse conceito é uma das marcas lacanianas, pois ele utiliza a letra maiúscula para diferenciar outro/Outro. O Outro se refere ao conjunto de significantes que marcam o sujeito, que vem do outro semelhante, orientando as escolhas do sujeito. É a partir dos significantes que vêm do Outro que se estrutura o inconsciente. Assim, uma relação entre dois é sempre uma relação a três, pois há sempre uma referência ao simbólico, a saber, o Outro.

de Barthes (1953/2000) do livro *o Grau Zero da Escrita* para dizer sobre a relação entre a escrita e o gozo:

Toda a fala se mantém nessa usura das palavras, nessa espuma sempre arrastada para mais longe, e só existe fala no caso em que a linguagem funciona com evidência como uma voração que não retirasse senão a ponta móvel das palavras; a escrita, ao contrário, está sempre enraizada num mais além da linguagem, desenvolve-se como um germe é não como uma linha, manifesta uma essência é ameaça com um segredo, é uma contra-comunicação, intimida. Em toda escrita portanto se encontrará a ambiguidade de um objeto que é ao mesmo tempo linguagem é coerção: existe, no fundo da escrita, uma “circunstância” estranha à linguagem, há como que o olhar de uma intenção que já não é mais aquela da linguagem. (p. 19)

A escrita está sempre enraizada num mais além da linguagem, que não almeja o diálogo, que não espera ser reconhecida, guarda um segredo, o tesouro do sujeito. Assim, diante do conceito de letra, há a ratificação do aforismo lacaniano *O inconsciente é estruturado como uma linguagem* (1953), que Rego (2006) sintetiza dizendo: “isso (se) escreve e o inconsciente é estruturado como uma escrita de traços que não cessa de não se ler, mas que paradoxalmente, só revela sua estrutura pela escrita” (p. 177). Será, pois, esta ratificação o norte deste trabalho, ou seja, há uma escrita subjacente à cadeia significativa, que dá notícias de seus efeitos, sendo um deles, a própria escrita.

O apontamento dos conceitos de letra, gozo e lalíngua ocorreu de forma entremeada por ser uma condição intrínseca aos mesmos, pois falar de letra implica necessariamente falar em gozo e lalíngua. São conceitos difíceis, que se localizam nos últimos seminários do psicanalista, nomeado por Miller (2006), como último e derradeiro Lacan.

Eles foram inicialmente articulados para introduzir o leitor na problematização que guiará este capítulo. Assim, as próximas linhas se propõem a desmembrar, ainda que didaticamente, tais conceitos. Antes de entrarmos propriamente nos conceitos de letra, gozo e alíngua será feita uma rápida passagem pela teoria lacaniana dos significantes para localizar a noção de sujeito para a psicanálise.

2. 2 *Pas-de-sens e/ou absens?*¹¹

¹¹ Os termos em francês serão discutidos no decorrer do tópico, pois a tradução literal – sem sentido e ausência de sentido, respectivamente – reduziria o jogo de palavras pontuado por Lacan (1957-1958/ 1999).

Quero dizer que, como tal, o sujeito sempre é não somente duplo, mas dividido. Trata-se de dar conta do que, dessa divisão, instaura o real.

Lacan, 1972-1973

A psicanálise considera que não há complementariedade entre significante e significado, há uma relação diferencial entre ambos. O significado não determina o significante na conformação de um signo, o que pode ser entrevisto pelo axioma lacaniano de que *um significante representa o sujeito para outro significante* (1964). Há, portanto, um vão entre dois significantes e, neste intervalo inapreensível, advém o sujeito, daí o outro axioma do psicanalista, de que *o sujeito é efeito do significante* (1966). Esse intervalo é uma outra forma de falar da divisão fundante do sujeito, concepção esta que inaugura a teoria lacaniana e que irá acompanhar seu desenvolvimento.

Esses dois axiomas podem ser pensados a partir de diversas ramificações teóricas, abrindo vias para se pensar a estruturação do inconsciente pela linguagem, a estrutura de hiância do psiquismo e outras tantas ramificações. Será feito, contudo, um recorte para se pensar, justamente, o efeito de sujeito, enquanto aquilo que rateia o que aparece e desaparece.

No Seminário, *Os quatro conceitos fundamentais*, Lacan (1964/2008), ao falar do conceito de inconsciente em Freud, diz que ele teria ficado siderado pelos tropeços e desfalecimentos apresentados na linguagem, propondo a partir dessas aparições as formações do inconsciente – lapsos, esquecimentos, chistes, sonhos. Lacan acrescentou dizendo que ali *alguma coisa se estatela* (p. 32). Isso que estatela causaria *surpresa* e ultrapassaria as intenções daquele que fala/escreve, pois o agente da enunciação ao mesmo tempo se perde e se encontra, restando, pois, o embaraço. Ou seja, ali onde o Eu pensa estar falando, é falado. Falado, justamente, pelo que a psicanálise entende como sujeito, enquanto *que indeterminado* (Lacan, 1964/2008, p. 33).

O sujeito é indeterminado porque não possui determinações materiais, é sem substância. Não se pode prever seus instantes de aparições, não se pode apalpá-lo, é aquilo que foge às certezas e às compreensões filosóficas do ser. Lacan (1964/2008) situa o sujeito como aquilo que se saca inesperadamente, causando espanto em suas aparições:

O aparecimento evanescente se faz entre dois pontos, o inicial e o terminal, desse tempo lógico – entre um instante de ver em que algo é sempre elidido, se não perdido, da intuição mesma, e esse momento elusivo em que, precisamente,

a apreensão do inconsciente não conclui, em que se trata sempre de uma recuperação lograda. (p. 39)

O sujeito psicanalítico é, pois, isso de indeterminado que aparece num instante inapreensível, fugaz. Ele é esquivo, já que a vontade não lhe domina, tanto na tentativa de trazê-lo como de ofuscá-lo. E no *entre dois pontos* em que se apresenta, provoca o apagamento de algo. Aqui poder-se-ia recuperar o axioma (1964) que diz que um significante representa o sujeito para outro significante e pensar se esses dois pontos poderiam ser os dois significantes e o que se paga poderia ser o sentido.

O sentido carrega consigo ideias cristalizadas e certezas que dão segurança ao Eu. Mas, concomitantemente à aparição do sujeito do inconsciente, tais certezas passam por estremecimentos. Sublinha-se que os efeitos dessa aparição são, muitas vezes, da ordem do desconforto, do espanto e do engano, já que estão em desacordo com o permitido pela consciência. Desse modo, isso que atropela o indivíduo vem carregado de um saber que não se queria saber, um saber da ordem do proibido e da ordem do inapreensível.

Lacan (1964/2008) diz também que “(...) o sujeito está aí para ser reencontrado, *aí onde estava* – eu antecipo – *o real*” (p. 51). Essa frase possui duas construções relevantes na abordagem do sujeito, quando diz ser ele reencontrado e que ele aparece onde antes estava o real. A primeira acepção dá mostras da anterioridade lógica dos significantes, pois se o sujeito é apresentado entre dois significantes, há que se haver a inscrição de um significante (S1) para que, no entre S1 e S2, ele se apresente. Esse *entre* seria a presença-ausência do real, pois sendo este impossível de se representar, pode ser apenas indicado pela sua falta de sentido no *entre* sentidos. Isso significa dizer que o real é bordejado pelos significantes, jamais alcançado, mas denunciado por essa borda que desenha um vazio no centro.

Assim, o sujeito seria esse não-ente que atropela os sentidos do falante, deixando-o tantas vezes num estado de espanto pelo que veio falar por ele. Essa descrição soa quase misticamente como se estivesse falando de algo fantasmagórico, ou mesmo, espiritual. Estaríamos aqui falando de espíritos, sem materialidade que aparecem quando menos se espera e ainda assombram aqueles que lhe presenciam? Certamente não daqueles espíritos que ocupam planos outros além do alcance psicanalítico. Mas, se não se fala de espíritos nesses termos, fala-se do que Lacan (1957-1958/1999) nomeou como tirada espirituosa.

Em vários momentos de sua obra, Lacan recorre aos chistes, uma das formações inconscientes destacadas por Freud no texto *O chiste e sua relação com o inconsciente* (1905), defendendo que neles “o efeito do inconsciente nos é demonstrado até os confins de

sua fineza” (Lacan, 1953/1998, p. 270). Assim, Lacan (1953/1998) destaca que no chiste (em francês se traduz por *Le mot d’esprit*) se revela algo do espírito, da espiritualidade. Dentre as várias definições contidas nesse termo, interessam a esta discussão as que se referem ao cômico, ao humor, à criação. Esses sentidos ficam assinalados no trecho que Lacan (1953/1998) diz sobre a tirada espirituosa: “(...) sua atividade criadora desvela-lhe a gratuidade absoluta, em que sua dominação sobre o real exprime-se no desafio do contrassenso, em que o humor, na graça maliciosa do espírito livre, simboliza uma verdade que não diz sua última palavra” (idem, p. 270).

Em outras palavras, a tirada espirituosa possui duas faces. A primeira aponta para a liberdade criativa do significante, que eleva ao máximo à pluralidade de sentidos, evidenciando a radicalidade desse espírito livre que é o significante. A sua outra face é o outro lado da moeda. Se naquela estaria o simbólico, nessa outra estaria o real. Enquanto na face simbólica, o afeto preponderante é o humor e o cômico pelo descobrimento do sentido que estava velado, na outra face real, há o assombro, o terror pelo o que está para além do sentido.

Não obstante, no seminário *As formações do inconsciente*, Lacan (1957-58/1999) sublinha que na tirada espirituosa não prevalece o *nonsense*, e ele se utiliza do jogo com a palavra *pas-de-sens* para melhor argumentar suas ideias. *Pas-de-sens* não é por ele considerada como sem sentido (como seria a tradução do francês), mas em sua homofonia, como *peu-de-sens*, pouco sentido. E o movimento característico da tirada espirituosa estaria na passagem do *pouco sentido* para o *passo de sentido*. Dessa forma, a espirituosidade presente nessa formação inconsciente estaria na liberdade criativa do significante de sair do pouco sentido para o passo de sentido.

Exatamente por isso, o afeto que prevalece no chiste não é o horror, já que o sujeito não fica paralisado no *entre*, na falha, há uma escansão: queda com posterior elevação. Logo, pode-se dizer que a particularidade da tirada espirituosa estaria no *passo de sentido*, palavra esta que ressalta o deslizar, o movimento inapreensível de queda e elevação, de pouco-sentido, para passo-de-sentido. Prevalece, assim, o humor, e o prazer que advém da ratificação de um terceiro que o presencia, bastante destacado por Freud (1905) em seu livro dedicado aos chistes.

Propõe-se, portanto, que há na tirada espirituosa o aparecimento evanescente e fugidio do sujeito do inconsciente, efeito do significante. Ele se faz indeterminado na linguagem pronta, mas reconhecido na linguagem frouxa e aparecido nos intervalos *entre* os sentidos. É da ordem do embaraço a tentativa de falar desse sujeito, pois a arrumação consciente dessa que aqui lhes fala acaba por obliterar o aparecimento do mesmo.

A psicanalista Adriane Barroso (2015), no artigo *Lacan: entre linguagem e pulsão, por uma Psicanálise do sujeito*, diz que a história do conceito de sujeito em psicanálise se confunde com a história do ensino de Jacques Lacan. Situa sob a pena do psicanalista francês a formalização do conceito como central à teoria psicanalítica, ainda que possa se encontrar vestígios do que seria essa conceituação nas formulações freudianas, que teriam se contentado em utilizar o termo como sinônimo de agente da ação.

Dessa forma, o retorno a Freud empreendido nos dez primeiros anos do ensino de Lacan esteve ligado ao resgate da interpretação e da intenção simbólica da análise. Haveria um saber no real passível de ser alcançado pela via das leis do significante, ou seja, haveria algo cifrado, escondido, recalcado que devia ser interpretado. Logo, “Lacan avança com a obra de Freud em uma abordagem que sai do imaginário e caminha a passos firmes para a instância simbólica para, finalmente, desaguar no real em seu último momento” (Barroso, 2015, p. 60).

No mesmo artigo, a autora faz um percurso pelo estágio do espelho, proposto por Lacan, para então demonstrar como o simbólico teria uma preponderância sobre o imaginário, na medida em que a formação da imagem ortopédica do Eu passaria necessariamente pela ratificação de um terceiro, representante do Outro: o campo da linguagem. O texto *Função e Campo da Fala e da Linguagem* (1953) é o marco da intrusão do simbólico nas conceituações, pois ele celebra a importância da linguagem e da concepção de estrutura, recuperando a função da fala e o campo da linguagem como as únicas bases sobre as quais a técnica analítica deveria se orientar.

Nesse texto, Lacan (1953/1998) diz que a palavra teria duas funções expressas nas suas formas de palavra plena e palavra vazia, esta última localizada no eixo imaginário e a primeira no eixo simbólico, o que faria emergir a linguagem como campo do Outro. A função do analista seria, portanto, interpretar as aparições do sujeito do inconsciente, como se evidencia no seguinte trecho de Lacan (1953/1998) “Não há dúvida, portanto, de que o analista pode jogar com o poder do símbolo, evocando-o deliberadamente nas ressonâncias semânticas de suas colocações. Essa seria a via de um retorno ao uso dos efeitos simbólicos numa técnica renovada da interpretação” (idem, p. 294).

Os anos que se seguem desde 1953 até 1964 teriam a prevalência do estatuto da fala enquanto vinculadora da verdade do sujeito, meia-verdade, entregue ao circuito da mensagem fadada ao mal-entendido. Aquilo que se diz não se espera ter sido dito, já que é o Outro que diz o que eu disse. Não obstante, para além das confusões inerentes ao campo da linguagem, a função da fala é revelar o inconsciente: “O inconsciente, profere-se num tom tão mais

entendido quanto menos se é capaz de justificar o que se quer dizer, o inconsciente demanda tempo para se revelar” (Lacan, 1953/1998, p. 314), é apenas uma questão de tempo para que ele se apresente.

No Seminário *A ética na psicanálise* (1959-60/1986), o simbólico é confrontado com o que escapa à realidade. Nesse seminário, o autor desenvolve conceitos freudianos que denunciam a falha da linguagem na apreensão da realidade, como os conceitos de pulsão de morte, *das Ding* e gozo. Aqui o simbólico é nomeado como o fictício, não no sentido de engano, mas como o enredo pelo qual o inconsciente é forjado a se constituir na tentativa de reencontrar as primeiras experiências de satisfação. E como os objetos do mundo só podem ser reconhecidos sob o domínio da palavra, Lacan recorre aos primeiros textos freudianos sobre a formação psíquica metaforizada nas inscrições mnêmicas.

O conceito de sujeito é reformulado no seminário *Os quatro conceitos fundamentais* (1964/2008), pois será pensado a partir de sua descontinuidade e íntima relação com a pulsão, de forma que o sujeito, que até então era efeito do significante, será efeito da imbricação do simbólico no real. Barroso (2015) destaca que o conceito de pulsão é retomado nesse seminário, compondo os quatro conceitos ao lado de inconsciente, transferência e repetição, pois ele seria fundamental para a continuidade das reflexões que estão se aproximando do real e, portanto, do reconhecimento da inconsistência do sujeito e do simbólico. Quando se diz que há uma aproximação teórica do conceito de real, não se quer dizer que o mesmo não esteja presente em suas nuances nos primeiros seminários. Fala-se aqui em termos de predomínio de um ou outro registro sobre a forma de pensar o sujeito e a clínica psicanalítica.

Desse modo, o simbólico viria testemunhar a falta-a-ser do sujeito, na medida em que o inconsciente é tomado em sua estrutura de hiância: “Onde está o fundo? Será a ausência? Não. A ruptura, a fenda, o traço da abertura faz surgir a ausência – como o grito não se perfila sobre o fundo de silêncio, mas, ao contrário, o faz surgir como silêncio” (Lacan, 1964/2008, p. 33). Logo, o sujeito está mais próximo do que se estatela no tropeço do que de algo a que se chegaria pelo bom uso da linguagem (Barroso, 2015). Tributário do seminário anterior em que Lacan destaca um resto como produto da intrusão da linguagem no corpo do infante, objeto *a*, algo fica de fora da representação, pois se a significância se funda no campo do Outro, tesouro dos significantes, a este tesouro também falta um significante.

Assim, as proposições em torno das formações do inconsciente, dentre elas o chiste, são sitiadas a essa primeira clínica do simbólico, e a função do analista seria interpretar o sentido cifrado. Nesse momento da escrita lacaniana, fica evidente a sua recusa ao não-sentido, conforme explorado na noção de passo-de-sentido. Todavia, na clínica do real, como

são nomeados os últimos escritos de Lacan, a técnica do corte operada pelo analista teria a função de conduzir o analisante do passo-de-sentido ao *ab-sens*, a falha original de sentido (pois *absens* é homófono de *absence*, que em francês significa ausência), e assim “flagrar o *absens* que o causa” (Fingermann, 2012, p. 121).

Diante do real e sua rebeldia contra as amarras do simbólico e do imaginário, a tônica dada até então ao sujeito do inconsciente é transposta para a noção de *falasser, parlêtre* em francês, que guarda em suas letras a possibilidade de jogar com sons e, assim, fazer referência ao ser falante – *parlant*; e ser de letra – *par l'être/lettre* (Caldas, 2007). Nesta noção, se recupera o corpo e a materialidade que estavam desaparecidos na dessubstancialização inerente ao sujeito do inconsciente. Corpo e linguagem se atrelam deixando um resto de gozo e uma materialidade inscrita, a letra: “Esse corpo é assim uma pergunta viva que, sem invalidar as questões da teoria anterior do sujeito, orienta-se pela bússola do gozo na linguagem, ao mesmo tempo obstáculo e via ao discurso” (Caldas, 2007, p. 78). Seriam, portanto, estes os rumos do ensino de Lacan e da escrita deste texto.

Sinalizando os caminhos por onde passará a presente discussão e concluindo a síntese com que foram tomados os escritos iniciais de Lacan, Rosa (2009) aponta que, a partir da clínica do real, tem-se um sujeito dividido não entre o dito e o dizer, entre o enunciado e a enunciação, mas entre o escrito e o falado, entre a letra e o significante. Dessa forma, à medida em que a teoria se afasta da dimensão significante e representativa da linguagem, Lacan se aproxima do fenômeno essencial à língua que não é o sentido, mas o gozo, pois “(...) é a pulsão, e não a significação, que move o ser falante” (Rosa, 2009, p. 69).

Assim, o movimento teórico vai do inconsciente discursivo estruturado pelo encadeamento significante ao inconsciente escritural (letrificado), sem que para isso sejam negadas ou refutadas as formulações anteriores, pelo contrário, elas foram as bases necessárias para que o psicanalista desaguasse nos seus últimos pensamentos.

2.3 Eu gozo, tu gozas, ele goza

A realidade é abordada com os aparelhos do gozo.

Lacan, 1972-73

Lacan é fatiado em um primeiro, segundo, último e derradeiro L – a – c –an por Jacques-Allain Miller (2009) no texto *Perspectivas do Seminário 23 de Lacan: O sinthoma*,

texto no qual ele confessa seu embaralho na leitura ao pé da letra do que Lacan propõe nesse complicado seminário. Quem o lê se enoda todo com os nós que o próprio Lacan testemunha se enodar. Miller (2009), portanto, fala do primeiro Lacan para designar os dez primeiros anos de seu ensino; do segundo, que começa com os *Quatro conceitos fundamentais da psicanálise*; do último, que se inicia com o Seminário *Mais, ainda*; e o derradeiro Lacan, que teria sido assinalado no VII capítulo do Seminário *Mais, ainda*, no qual é apontada a insuficiência do objeto *a*¹² em capturar aquilo de que se trata o real.

Considerando a segmentação proposta por Miller (2009) e o lugar de destaque do Seminário *Mais, ainda* (1972-73) como aquele que teria dado voo aos pensamentos do psicanalista, ele será retomado, priorizando, nesse momento, o que ele diz sobre as concepções de gozo e lalíngua (*lalangue*). Segundo Patrick Valas (2001) no livro *As dimensões do gozo*, Lacan desejou que o campo do gozo fosse chamado de campo lacaniano por considerar que seria essa a sua contribuição mais importante para a teoria freudiana. De saída, demarca-se a importante dimensão desse conceito para a psicanálise.

Antes de adentrar a trama que envolve o gozo nos últimos escritos lacanianos, faz-se importante situar esse termo na teoria psicanalítica. Valas (2001) diz que nos primeiros anos do ensino, Lacan usou o termo gozo (*Lust ou Genuss*) de forma similar a Freud, como sinônimo de alegria, prazer, mas principalmente de prazer extremo, êxtase, beatitude, ou volúpia, quando se trata de satisfação sexual. Quando Freud queria ressaltar o caráter excessivo de um prazer, no lugar da palavra *Lust* (que se traduz como prazer, apetite, desejo), ele utilizava o termo *Genuss* (gozo) como sinônimo de horror ou de júbilo mórbido. Freud não teria feito do gozo um conceito, mas teria definido o seu campo quando se atentou para os fenômenos em que prazer e dor se manifestam conjuntamente. Lacan teria como ponto de partida para suas investigações a constatação de que a dor e o desprazer seriam fontes de satisfação em si mesmos e que, assim, algo apontaria para um além do prazer.

Nina Leite (2007), na apresentação do livro *Linguagem e Gozo*, faz uma síntese dessa relação que se faz tão circular quanto a de quem nasceu primeiro – o ovo ou a galinha. Em um único e magistral parágrafo, a psicanalista dá as coordenadas por onde passaram os escritos de Lacan sobre o gozo no Seminário *Mais, ainda*. A linguagem incide sobre o real do corpo pulsional do ser falante imprimindo os caminhos por onde o gozo passará, atrelados aos

¹² Este conceito cunhado por Lacan mais diretamente no Seminário *A Angústia*, não será objeto de estudo neste trabalho. Ele é densamente estruturado na teoria lacaniana e, por estar intimamente articulado a outros conceitos, pode, em alguns momentos, ser citado. Em suma, o objeto *a* é considerado como objeto causa de desejo, objeto que não representa nenhum objeto em específico, mas, ao mesmo tempo, todas as possibilidades de objeto, uma vez que ele é índice da ausência de um objeto que venha satisfazer o falante.

efeitos do significante. Essa substância do corpo é definida como aquilo de que se goza. Um corpo, isso se goza. Mas há aqui um paradoxo, pois se o gozo é materialmente determinado pelo significante, é o próprio significante que vem fazer resistência ao gozo (Leite, 2007). Feita essa pequena introdução o que *mais, ainda*, Lacan tem a dizer sobre isso de que se goza?

Lacan (1972-73/2008) inicia o seminário dizendo que sobre o gozo ele não queria saber nada, mas então apercebeu-se que poderia dizer um pouco mais sobre isso. Se coloca como analisando de seu próprio *não querer saber nada disso*, análise esta que seguirá os caminhos de sua própria escrita. Segue distinguindo o que seria o gozo no sentido de usufruto empregado pelo direito, cuja concepção impõe que tudo o que diz respeito ao gozo seja dividido, limitado; pode-se gozar de algo, conquanto não seja em demasia.

O direito vem dar contenção ao gozo, fazê-lo dividido e, portanto, algo distante da ideia de excesso vinculada ao gozo. A lei aponta para o gozo, mas quando lhe impõe restrições, já não é dele que se está falando, ao menos não do gozo absoluto. Seria, portanto, a referência ao direito e, por encadeamento, à lei, a via para se pensar essa interdição como aquela miticamente representada no mito do *Totem e Tabu* (Freud, 1913/1996).

Isto posto, é apenas miticamente que se pode fazer referência a uma experiência de gozo absoluto, pois a incidência do simbólico, operando como corte e interdito, viria a colonizar esse gozo e torná-lo impossível. Mas a lei está aí para fazer essa mirada interditada e não impossível, o que significa dizer que a interdição vem ludibriar o falante de sua impossibilidade de gozar em absoluto, como se fosse possível, mas proibida. Por conseguinte, ao propor a anterioridade lógica e não cronológica do significante, pode-se pensar a existência de um gozo originário, absoluto, apenas entrevisto nas leis da linguagem: posso falar, pensar, fantasiar sobre esse gozo, mas experienciá-lo seria a morte. O gozo é absoluto só porque o significante fala sobre ele (Valas, 2001).

No seminário em questão, Lacan (1972-73/2008) diz que o gozo é *aquilo que não serve para nada*. Por isso opera em negativo, implicado no que é da ordem do gasto e não do somado, ajuntado. Nesse sentido, ele diz que sobre o gozo resta sempre uma questão, não há resposta que capte seu sentido, não se faz demanda de gozo como se faz demanda de amor, justamente porque para o gozo não há resposta. Aqui, pode-se pensar que o amor, ainda que almeje fazer de dois um, comporta a reciprocidade de dois, enquanto no gozo não há espaço para outrem. Há apenas o *Um* do corpo próprio, de modo que “(...) resta, ele, uma questão, porque a resposta que ele pode constituir não é necessária. Isso vai mesmo mais longe. Nem é mesmo uma resposta suficiente, porque o amor demanda o amor” (Lacan, 1972-73/2008, p. 12).

O amor espera de *Dois fazer Um*, demarcando assim a distância entre o que é do amor e que é do gozo, já que o gozo é solitário e não compartilhado. Enquanto experienciado por corpos separados e que não se unem, só se torna possível falar dessa união via a amarração significativa, “(...) quando se demonstra que o Um só se aguenta pela essência do significativo” (Idem, p. 13).

Ao fazer oposição entre amor e gozo, Lacan (1972-73/2008) propõe que no amor opera a identificação significativa (pois, como ele diz, o papagaio de Picasso amava seu hábito e não o que havia por debaixo dele), enquanto no gozo não haveria identificação com nada que fizesse insígnia do Outro, sua implicação é com o corpo e o que dele se descarta, o objeto *a*. Esse objeto pequeno *a* que é produzido pela operação significativa e, ao mesmo tempo, escapa ao seu domínio, comporta um resto de gozo, ao qual Lacan se refere como mais-gozar e Valas (2001) como bônus de gozo.

De fato, sendo o corpo fragmentado pelo significativo, o seu gozo se refugiou nessas ilhotas que as zonas erógenas representam. Produzida a partir do gozo corporal pela operação do significativo como um resto que escapou ao seu domínio, essa parte de gozo é própria à satisfação pulsional, de acordo com a teoria freudiana das pulsões parciais. Mas, porque esse gozo é apenas um resto do gozo corporal, ele sempre deixará o sujeito em uma insatisfação fundamental, e o desejo insistirá, para encontrar o gozo do Outro, idealizado porque perdido desde sempre e para sempre. (Valas, 2001, p. 44)

Há, portanto, o gozo do corpo. Esse é assexuado e não sexuado, uma vez que o tão falado gozo sexual obtido na relação sexual não existe. O *Um* da relação sexual é impossível, justamente porque *A mulher não existe*¹³. Resumindo: não há encaixe, encontro e complementaridade entre aqueles que se relacionam esperando fazer par. Há, e isso não é pouco, a *relação* (o tal do “rela rela”) de seus corpos. Da mesma forma, não existe o gozo do Outro, pois não se goza dele por inteiro, mas apenas de suas partes. O Outro é fatiado em objetos *a*: “Gozar tem essa propriedade fundamental de ser em suma o corpo de um que goza de uma parte do corpo do Outro. Mas, essa parte também goza, - aquilo agrada ao Outro mais, ou menos, mas é fato que ele não pode ficar indiferente” (idem, p. 30). Esse gozo do Outro pensado como inteiro é, pois, correlato ao gozo impossível do *Totem* retomado um pouco acima.

¹³ Este é mais um axioma lacaniano (1972-73) que deve ser cuidadosamente trabalhado, mas, como excede os interesses deste trabalho, será aqui pontuado em sua relação com outro aforismo: *a relação sexual não existe*. Ambos introduzem o real na linguagem, sublinhando o furo radical que o real imputa na linguagem, uma vez que ela não alcança o que seria da ordem de uma relação entre homem e mulher. Não é, possível, portanto, estabelecer uma relação de proporcionalidade e complementaridade entre os sexos.

Há ainda uma outra forma de interpretar esse gozo do Outro. Leite (2007), no texto *Lalíngua: território de gozo/Gozo: território de lalíngua*, aborda esse gozo como aquele que indica a insuportável proximidade do Outro quando este toma o falante como objeto de gozo, o que implica no iminente desaparecimento do mesmo. Essa sufocante proximidade pode ser localizada, em alguns casos, na relação mãe-infante¹⁴. Ambas as interpretações sublinham um gozo sem limites, seja o Outro encarnado na mãe ou na figura do pai primevo do mito totêmico.

Voltando para a discussão sobre a impossibilidade da relação sexual, o axioma de que *A mulher não existe* quer dizer que a mulher não se fecha em um conjunto para o qual haveria uma exceção. Todas elas são exceção em si mesma e, por isso, podem ser contadas em suas particularidades, enquanto os homens se fecham no conjunto do *Um*, pois há uma exceção a esse conjunto: o Totem. Lacan busca esse raciocínio na lógica dos conjuntos, como se faz ver no seguinte trecho: “Das mulheres, a partir do momento em que há nomes, pode-se fazer uma lista, e contá-las. Se há *mille e tre* é mesmo porque podemos tomá-las uma a uma, o que é essencial. E é coisa completamente diferente do *Um* da fusão universal” (idem, p. 17).

Assim, diante da impossibilidade do gozo sexual (esse gozo esperado na relação sexual, e não no ato sexual, pois esse é possível), o sujeito goza dos significantes, o que Lacan nomeou como gozo fálico: “Este é, nomeado, o ponto que cobre a impossibilidade da relação sexual como tal. O gozo, enquanto sexual, é fálico, quer dizer, ele não se relaciona ao Outro como tal” (idem, p. 16). Em outras palavras, diante do furo no gozo sexual, o falante goza dos significantes que bordejam esse furo, significantes estes inscritos no próprio corpo. À primeira vista, isso pode parecer contraditório, mas é ao que Lacan se refere quando diz que o gozo fálico não se relaciona ao Outro como tal, enquanto externo, mas com a linguagem tomada para si na intrusão dos significantes no corpo: “O gozo fálico, sendo ligado à linguagem, se manifesta como uma satisfação verbal. É o gozo do blábláblá, que se produzirá como tal no nível das formações do inconsciente do sujeito” (Valas, 2001, p. 63).

O psicanalista localiza, em um relevante trecho neste trabalho, que a experiência analítica se supõe na substância do corpo, “(...) com a condição de que ela se defina apenas como aquilo de que se goza. Propriedade do corpo vivo, senão apenas isto, que um corpo, isso

¹⁴ Aqui o termo mãe faz referência à figura que investe o infante de desejo, sendo, portanto, uma função franqueada às múltiplas possibilidades de sujeitos que podem exercer essa função. Todavia, ressalta-se que esse infante, ao mesmo tempo em que é objeto de desejo, é também de gozo. Enquanto objeto de desejo, há a orientação a um terceiro que marca a impossibilidade desse infante satisfazer os impulsos desejantes da mãe, a falta está presente, ainda que velada. Por outra via, enquanto objeto de gozo, o excesso sobressai à falta, já que o terceiro da linguagem fica ali subsumido, demarcando um campo de investimento violento sobre o infante.

se goza” (idem, p. 29). Se o corpo goza de si próprio, por que estaria nessa assertiva o que diz da *experiência psicanalítica*? Seria algo da ordem de um fazer com esse gozo?

Continuando o percurso sobre as linhas do seminário *Mais, ainda* (1972-73/ 2008), depara-se com a seguinte frase “Isso se goza por corporizá-lo de maneira significativa” (idem, p. 29). Isso faz menção ao corpo, à substância gozante, sublinhando a implicação entre significativo e gozo. Mas na página seguinte ele afirma que o significativo *é aquilo que faz alto ao gozo*. Mais uma relação paradoxal, pois, ao mesmo tempo em que o significativo viabiliza o gozo, ele também o restringe.

A linguagem é aparelho de gozo, logo, *no ser falante, o gozo é aparelho*. Percebe-se uma mudança na forma de compreender o significativo, uma vez que aqui a linguagem não mais rateia porque seu sentido está recalcado, mas porque seu sentido não existe como tal. Devido a essa imbricação entre gozo e significativo, algo nos dois manca, lhes é imposto um limite. Pode-se pensar tanto no sentido de que o gozo é furado pelo simbólico (tornando o gozo absoluto impossível) como no furo no simbólico provocado pelo gozo (a palavra falha ao insistir falar sobre esse gozo).

No campo do gozo, pode-se entrever um Outro gozo que não àquele circunscrito ao gozo fálico, ao significativo, mas um gozo que faz curto-circuito na linguagem. Vislumbra-se que, aos poucos, como que a passos silenciosos e curtos, Lacan se aproxima do que chamou de Outro gozo: “Há uma coisa que, desse não-todo, desse não-tudo, dá um testemunho estrondoso” (idem, p. 64). Diz também que as colegas, as damas analistas, dizem algo sobre a sexualidade feminina, mas não-tudo. Haveria uma razão para elas não conseguirem dizê-lo e que estaria *ligada à estrutura do aparelho de gozo*. Isto é, algo inerente à linguagem fracassa ao abordar esse gozo, “Esse gozo que se experimenta e do qual não se sabe nada, não é ele o que nos coloca na via da existência?” (idem, p. 82)?

É na seção intitulada *Deus e o gozo d'A mulher* que Lacan (1972-1973/2008) avança nas suas conjecturas sobre o gozo feminino. Diz haver um gozo dela e que esse *ela* não existe e não significa nada: “Há um gozo dela sobre o qual talvez ela mesma não saiba nada a não ser que o experimenta – isto ela sabe. Ela sabe disso, certamente, quando isso acontece. Isso não acontece a elas todas” (idem, p. 80). Esse gozo é, pois, franqueado à experiência e vetado à linguagem, algo de que somente o corpo dá notícias.

Lacan diz que isso que se fala sobre o gozo feminino pode ser melhor lido e, por isso, deveria ser acrescentado ao *Escritos de Jacques Lacan, porque é da mesma ordem*. Vê-se nesse trecho, que não deve passar despercebido o vínculo estabelecido entre a escrita e o gozo feminino, pois seriam da mesma ordem. Que ordem seria essa? O que aproxima a escrita do

gozo feminino? Com fins a dar mais elementos à discussão sobre a relação entre gozo e escrita, Valas (2001) diz que “esse gozo fora da linguagem, fora da castração, se escreve...” (p. 90) e, assim, com reticências, ele não coloca ponto à questão.

Ainda a respeito da escrita, Lacan diz que “o que nos é oferecido a ler pelo que, da linguagem, existe, isto é, o que vem a se tramar como efeito de sua erosão – foi assim que defini a escrita – não pode ser ignorado” (idem, p. 74). Logo, a escrita seria efeito da erosão da linguagem sobre algum tecido, cuja trama se daria a ler noutro tempo. Seria, então, esse tecido o próprio corpo?

Haveria, desta vista, um não saber sobre o gozo, como acrescenta Miller à seção IX do seminário *Mais, ainda*: “*Aonde isso fala, isso goza, e nada sabe*”. De acordo com Lacan, não seria espantoso não saber como *cercar, agarrar, fazer chiar o gozo*, ao servir-se da linguagem, dado que “(...) é a incompetência do saber ao qual ainda estamos presos” (1972-73/2008, p. 128). E o efeito desse não saber é justamente a continuidade do jogo. Esse jogar se joga na escrita, sendo esta *um traço onde se lê um efeito de linguagem* (idem, p. 129). E mais à frente: “O que se escreve, em suma, o que seria isso? As condições do gozo. E o que se conta, o que seria? Os resíduos do gozo” (idem, p. 139).

Mais uma vez, quais seriam as condições do gozo? E os resíduos do gozo? Retomando o que foi apresentado, se o gozo é efeito do significante sobre o corpo, a condição do gozo seria essa inscrição, que se faz não sob a forma de significante, mas de letra. Assim, seria, portanto, a letra o que se escreve.

O gozo, diante do que foi dito até aqui, é da ordem do real, permanecendo como indizível. Ele é experienciado pelo corpo e apenas delineado pelo aparelho de linguagem. Mas, nesse seminário, Lacan (1972-73/2008), vai além dessa concepção e aponta duas formas de se aproximar um pouco mais da representação do gozo – sem alcançá-la – a saber, a escrita e a topologia, a qual não deixa de ser ela também uma escrita: “Com o toro, dispõe-se de um objeto topológico cuja estrutura “não-toda significante” permite combinar o gozo e o significante em sua relação de inclusão-exclusão, através da qual eles se opõem, mas avizinhandose” (Valas, 2001, p. 29).

Com efeito, percebe-se que, no transcorrer da elaboração lacaniana sobre o gozo, não se pode mais falar de um gozo, no singular, mas de gozos. As definições vão se adicionando e se distinguindo em diferentes modalidades: gozo do Outro, gozo fálico, mais-gozar, gozo feminino, gozo do sentido. As formalizações vão se tornando cada vez mais precisas e cada vez mais aproximam o gozo do real, sem nenhum momento revogar a sua causa significante.

Assim, a conceituação sobre o gozo balança conforme a correnteza dos pensamentos de Lacan, num ritmo que se torna cada vez mais denso e pesado, pois as águas vão ganhando certa materialidade à medida que ele mergulha mais fundo, buscando o fim dessas águas. É o real que Lacan procura. Os conceitos até então formulados desaguardam nessas águas e vão sendo perfurados por esse real, como demonstrado no conceito de gozo. A linguagem não escapou a esse banho, sendo a noção de *lalangue*, lalíngua, sua devedora. Gozo e lalíngua estão intimamente relacionados. Mas ainda é preciso burburinhar sobre isso!

2.4 Perde-se em saber, ganha-se em sabor

O significante é besta.

Lacan, 1972-73

Burburinhar é uma palavra engraçada. Suas letras se enroscam, parece ter mais *r* do que devia, ou seria *u*? Chega-se mesmo a pensar se essa palavra existe ou se seria mais uma daquelas que se cravam no papel sem que se perceba ali a combinação de no mínimo duas outras palavras enrabichadas. Mas este não é o caso, ela existe e pode conotar (dentre outros possíveis sentidos) rumor e tumulto. Ela é daquelas palavras brincalhonas que dão tanto para o claro quanto para o escuro. Quando se pensa em rumor, vem à cabeça sussurro, ruído, como se alguém falasse bem baixinho um segredo no ouvido, enquanto tumulto provoca aquele estado de alerta, como se tivesse alguma desordem, algum rebuliço acontecendo, uma GRITARIA danada. Triste daquele que engole as palavras secas, sem delas tirar certo amargo ou doçura, e que não a sente descer espinhenta ou molenga. Algumas tem gosto de ninho, outras de pimenta, varia, e “(...) o que se faz do dito resta aberto. Pois pode-se fazer dele uma porção de coisas, tal como se faz, com algum móvel, quando se carrega uma cadeira ou um canhão” (Lacan, 1972-73/2008, p. 22).

Lalíngua, aquele tipinho enrabichado de palavra, faz murmurinho e rebuliço. Lacan (1972-73/2008) inaugura esse conceito no Seminário *Mais, ainda* – não por acaso, o mesmo seminário dedicado ao gozo. Sua aparição dar-se-á nas últimas páginas do texto, de modo que, antes de enunciar tal conceito, ele cultiva o solo trazendo algumas críticas ao posicionamento da linguística em relação ao significante. Lalíngua tem e não tem muita coisa a ver com os significantes.

A arbitrariedade entre significante e significado apontada pela linguística seria, para Lacan (1972-73/2008), um deslize, pois “dizer que o significante é arbitrário não é do mesmo porte que dizer simplesmente que ele não tem relação com seu efeito de significado, pois é escorregar para outra referência” (p. 35). A crítica lacaniana aos representantes da linguística se estende por toda as seções II e III do seminário e não será objeto de aprofundamento neste trabalho. Todavia, dessa citação se destaca que para o psicanalista a causa da arbitrariedade estaria em outro campo fora do campo simbólico, portanto, no real.

A arbitrariedade estaria no *sério real* (sério no sentido de serial), pois ele provoca a série da cadeia significante Ou seja, os significantes não se referem a nada, senão ao discurso, forma de utilização da linguagem como liame. E não seria essa a função da linguagem: fazer laço social e encadear uma série ao sério real? É arbitrário, porque tudo o que se diz e se faz é da ordem da besteira, dizer besteira é tudo o que o falante pode dizer, já que não pode dizer o real. É, pois, para o arbitrário da besteira que o discurso analítico se debruça:

É evidente que, no discurso analítico, só se trata disto, do que se lê e tomando como o que se lê para além do que vocês incitaram o sujeito a dizer, que não é tanto, como sublinhei da última vez, dizer tudo, mas dizer não importa o quê, sem hesitar em dizer besteiras. (Lacan, 1972-73/ 2008, p. 33)

Com efeito, o reconhecimento da besteira como própria à linguagem é o trilho necessário para a introdução do conceito de alíngua (tradução deste seminário, mas também usada como lalíngua). O artigo *a* posto antes do termo língua, contrariamente à função de definir um substantivo, imputa ao mesmo uma negação, demarcando a contraposição entre os conceitos de língua – linguagem – e alíngua. Se a finalidade da linguagem no campo da linguística é a comunicação, alíngua serve para coisas diferentes: “Mas alíngua, será que ela serve primeiro para o diálogo? Como articulei de outra vez, nada é menos garantido do que isto” (idem, p. 148). Para que serve então alíngua?

Segundo Lacan, a experiência do inconsciente mostra que ele é feito de alíngua, “(...) alíngua dita materna, e não por nada dita assim” (Idem, p. 148). Quer dizer, a função para que serve não é outra senão ser a causa fundadora do inconsciente, daí o termo *materna* usado por Lacan. Afinal de contas, não é a mãe que dá à luz o infante? Todavia, como diz a sabedoria popular, *não basta pôr no mundo, tem que criar*. Assim o faz aquela que desempenha a função materna ao introduzir o infante no simbólico. Este é, num primeiro tempo, assimilado enquanto alíngua, uma vez que, segundo o psicanalista, a linguagem não existe no começo.

Tal frase inflige certamente alguma quota de estranhamento: “Como assim a linguagem não existe no começo? ”. E o estranhamento não termina aí. Lacan (1972-73/2008) continua:

A linguagem, sem dúvida, é feita de alíngua. É uma elucubração de saber sobre alíngua. Mas o inconsciente é um saber, um saber-fazer com alíngua. E o que se sabe fazer com alíngua ultrapassa de muito o de que podemos dar conta a título de linguagem. (p. 149)

Se o inconsciente é estruturado como uma linguagem e se a linguagem é feita de alíngua, logo, o inconsciente é feito de alíngua. O inconsciente é, pois, como sublinha Lacan, testemunho de um saber que escapa ao falante, saber este articulado na alíngua e do qual o falante terá notícias pelos afetos que restam enigmáticos: “Alíngua nos afeta primeiro por tudo que ela comporta como efeitos que são afetos” (idem, 149). Alíngua, de acordo com as colocações lacanianas, provoca efeitos que são de afetos, de modo que tais efeitos vão além do que se é possível enunciar. Essa pontuação é reiterada várias vezes na fala de Lacan, e ele faz questão de situar os efeitos de alíngua para além do sentido forjado pela amarração entre o imaginário e o simbólico.

Daí o inconsciente ter um saber cifrado ao Outro, interditado ao saber languageiro, justamente porque o saber que ele vincula está para além da linguagem, é um saber e-feito de afetos. No livro *Os efeitos da letra*, Ram Mandil (2003) indica que a noção de alíngua busca detectar a função de gozo na linguagem. Então os afetos referidos por Lacan poderiam ser considerados como de gozo? Como não é possível responder imediatamente esta questão, já que o entendimento truncado sobre tais concepções está sendo elaborado no mesmo tempo desta escrita, é convocada a voz de Jacques-Alain Miller (2009).

Miller (2009) utiliza o neologismo lalíngua e não alíngua, como fora traduzido no seminário *Mais, ainda*, para dizer de lalangue. A utilização do termo alíngua foi há pouco explorada, ficando claro o sentido proposto de colocar linguagem e alíngua em campos opostos quanto à intenção de comunicar algo. Miller diz que o termo lalangue representa, por meio de sua escrita, a materialidade da fala, no caso, foneticamente. A repetição do “la la” se assemelha à sonoridade da lalação dos bebês no tempo em que a linguagem ainda não está gramaticalmente articulada.

Lalíngua, entendida foneticamente, é por isso mesmo, sem o lastro da gramática. A gramática é a norma que permite dizer isso se diz ou isso não se diz. Mas nunca tomamos esse ponto de partida, a não ser a propósito daquilo que foi dito

de fato, ou melhor, materialmente. Pois bem, lalíngua absorve o que se diz. (Miller, 2009, p. 124)

Lalíngua, portanto, absorve a materialidade do que é dito, ela joga com o léxico e com a sintaxe, mantendo-se aberta aos equívocos da linguagem. Ela absorve uma materialidade, como destacou Miller. Que materialidade seria esta? Mais à frente, ele situa lalíngua em oposição à escrita, abrindo, assim, as vias para se interpretar o que significa dizer que há uma materialidade no dito. Logo, haveria uma escrita cavada no que é dito sendo justamente essa materialidade da escrita o que é absorvido por lalíngua. O que resta dessa operação? Gozo? Wesley Peres (2012), na sua tese de doutorado *A escrita literária como autobioficção: parlêtre, escrita, sinthoma*, estabelece importantes relações entre os conceitos de gozo, lalíngua e escrita aqui discutidos. Ele diz:

Uma materialidade-corpo, pois que, antes de entrar na linguagem simbólico-imaginária, a criança experimenta — a partir e dentro da língua-estrutura — *lalangue*, a língua como fonema, letra aérea, traço que se escreve, escrita em seu corpo: coisa que entra pelos ouvidos como pura materialidade e sai pela boca, como efeito de um trabalho da noite-interior do corpo sobre o ar, imprimindo-lhe a conversão em sons escandidos pelo ritmo dessa mesma noite. (p. 179)

A poesia com que dançam as palavras nesse trecho disfarça, mas não esconde, a dificuldade do conteúdo que carrega. Somente deixando-se guiar pelo movimento da dança, os passos podem ser dançados. Assim também é com as palavras que, para serem interpretadas, devem ser tomadas passo por passo. Peres (2012) relaciona primeiramente corpo e materialidade, fazendo pensar que haveria algo no corpo que lhe confere essa materialidade (para além da obviedade dos órgãos, membros...). Um pouco antes, ele diz palavras esclarecedoras, quando sublinha que quando a criança experimenta *lalangue*, linguagem desutensílio, fazendo oposição à utilidade comunicacional da linguagem-estrutura, ela tem uma experiência com a materialidade própria àquela linguagem. Em outras palavras, *lalangue* é uma língua como fonema, como letra aérea que escreve, no corpo daquele que afeta, uma letra que entra pelos ouvidos na forma de fonema, inscreve o corpo e sai pela boca como som, restando dessa digestão linguageira (*lalangue*) a marca corporal daquilo que se escreveu.

Peres (2012) diferencia, portanto, em consonância com Lacan, duas modalidades de língua: aquela que tem valor de uso (linguagem simbólica do Outro) e aquela que não serve para nada, a não ser para o gozo. Esta língua, *lalangue*, ele nomeia como *letrescrita*, salientando a materialidade da letra/escrita que a constitui. Ele insiste durante o texto que não

é possível falar em anterioridade da letrescrita à linguagem estrutural, já que a experiência do infante com lalangue, ou seja, com a escrita da letra em seu corpo, não existe sem a linguagem estrutural. *Letrescrita* e a linguagem estrutural são, por fim, concomitantes.

Essa ideia pode parecer paradoxal, uma vez que o pensamento é acostumado a ordenar os acontecimentos seguindo um tempo cronológico. A lógica na psicanálise é outra. Acontecimentos se dão concomitantemente, mesmo que os efeitos só se deem a ver num tempo depois que aquele acontecimento é retroativamente simbolizado, quando feita a aquisição da palavra em sua alteridade (Outro tomado para si). A *letrescrita* (Peres, 2012) não será simbolizada. Foi isso que Lacan se dedicou a dizer no seminário *Mais, ainda*, pois há uma língua que não pode ser representada simbolicamente, mas que acontece ao infante no mesmo tempo que a linguagem simbólica, de modo que só se terá notícias do efeito dessa inscrição noutro tempo.

Essa mesma lógica (Lacan chama de temporalidade lógica para diferenciar da temporalidade cronológica) é retomada por Peres (2012) quando ele propõe haver “(...) uma coalescência originária entre a materialidade da letra e materialidade gozosa do corpo” (idem, p. 179). Sendo assim, é concomitante a inscrição da letra no corpo e a desregulação do mesmo, fazendo-o uma materialidade gozante. Há, portanto, a dimensão do gozo presente em lalíngua, capturada como letra, mas que só dará notícias dos seus efeitos na linguagem e no corpo (Guerra, 2009, p. 140).

Diante do que foi apresentado, pode-se dizer que lalíngua é a noção lacaniana forjada para abordar a materialidade do gozo presente na língua. Jacques Aubert (2001) propõe que essa dimensão ressalta o real presente na linguagem, guarda o incomensurável incorporado a ela, confirmando o equívoco que é imaginar apreendê-la. De modo que o real em lalíngua provoca efeitos através da escrita da letra no corpo.

A relação entre corpo e escrita é articulada por Heloísa Caldas (2007) no texto *Uma caligrafia cinematográfica: sobre escrita, corpo, cinema e psicanálise*, no qual ela diz que corpo é escrita, já que proveniente dela; e da mesma forma, a escrita é do corpo, pois não há escrita sem corpo. Logo, a escrita é causa do corpo, mas também seu produto. Caldas (2007) diz mais sobre a implicação entre corpo e escrita:

Para a psicanálise, há uma conjunção conceitual entre corpo e escrita. O corpo se constitui como um campo sobre o qual se depositam cacos de significantes que não significam coisa alguma fora do sistema linguístico, mas que produzem efeitos de gozo. Essas peças soltas da linguagem, presentes antes mesmo da instauração da língua como sistema para a criança, constituem o que Lacan

chamou de alíngua a responsável pela montagem do corpo erógeno sulcando bordas e mapeando vias de gozo. (p. 86)

Com efeito, o corpo é um território marcado por vias de gozo, sulcamentos traçados pela escrita das letras de lalíngua, que chega à criança não apenas pelas palavras daqueles que a cercam, mas dos olhares, da voz, dos toques, dos sabores e cores com que cada gesto é a ela oferecido. O que a criança faz com esse mapeamento em seu corpo e com esse gozo que a constitui? Caldas (2007) inclui a importância da leitura dessa escrita, pois, para que a criança advenha enquanto sujeito, é preciso que ela se empenhe em ler aquilo que de texto seu corpo foi feito. A criança deve se implicar nessa leitura, o que não significa que ela o lerá, já que é uma escrita para não ser lida (Lacan, 1973/2003), mas é exatamente isso a que Lacan se referia quando disse ser o inconsciente um saber-fazer com lalíngua:

Trata-se de uma escrita de gozo que em parte organiza o sentido, e, em parte, não o tem. Uma escrita que causa a história de uma falasser com seus sentidos e enigmas; uma escrita pela qual ele se fala, escreve-se e se diz nos álbuns de suas fotos, textos, documentos, cartas através de sua prole, de sua obra. Ou seja, tudo o que deriva de seu corpo, o produto deste, compõe uma escrita, permite uma narrativa, é material para histórias. (Caldas, 2007, p. 87)

A história do falasser é uma reescrita do que lhe foi escrito. Ele registrará sua letra com caligrafia própria em outros papéis. Papel de carta, papel de corpo, papel de mãe. A escrita é então o campo com que o falasser brinca e cria com suas marcas de gozo. Cada um com sua marca própria, sendo essa a especificidade da letra, ser pura diferença. É este o destino do falasser: ser escritor. Escritor de cenas, musicas, textos, palavras, comédias, piadas...escritor de letras.

Do gozo à lalíngua, à escrita e à letra. As linhas deste texto desaguaram neste conceito, pois era para esse redemoinho que as águas estavam sendo puxadas. Foi assim, descendo as correntezas, com o remo no colo, em alguns momentos usando-o para diminuir o ritmo da descida, que se deu a orientação da queda. E chegamos às bordas da letra.

2.5. Redemoinho...moi a rede e faz versinho

O que se evoca de gozo ao se romper um semblante, é isso que no real se apresenta como ravinamento das águas.

Lacan, 1971

O redemoinho pode ser danoso. A mãe diz: “Olha o redemoinho menino, se nele entrar, de lá não sai inteiro”. Movimento agitado de águas cuja bocona de cima vai se afinando até a boquinha de baixo. Curioso a de baixo também ser aberta. Há então um buraco por onde se entra e sai? Se alguém ali já entrou, certamente não saiu para contar, ao menos não do mesmo jeito que entrou. Tal qual um moinho: moi, macera, mastiga e cospe tripas, fiapos, pedaços. A letra é o fragmento que resta do maceramento da rede de significantes. Ela estava ali como parte dessa rede, com sua materialidade, como aquele osso que, por ser mais fino do que a maquinaria, restou testemunhando o processo.

Muitas vezes é preciso desenhar com as palavras para que algo delas seja digerido. Lacan (1971/2003) inicia o texto *Lituraterra* fazendo poesia com as letras. Este é o texto no qual o psicanalista aborda a noção de letra retirando-a de sua visada simbólica, como vinha fazendo nos textos anteriores. Daí ele ser indispensável quando se propõe a pensar a letra e a escrita na teoria psicanalítica.

É um texto custoso de se ler, tanto pela tradução do francês, quanto pela dificuldade de transcrição da fala ou, ainda, pela maneira estilística com que Lacan faz uso das letras. Inicia fazendo referência ao título: “Essa palavra é legitimada pelo *Ernout et Meillet*: *lino*, *litura*, *liturarius*. Mas me ocorreu pelo jogo da palavra com que nos sucede fazer chiste: a aliteração nos lábios, a inversão no ouvido” (Idem, p. 15). *Lituraterra* é, portanto, uma criação lacaniana. Mais um neologismo elaborado por ele para dizer daquilo que as palavras em uso corrente não conseguem dizer. É, como ele diz, uma *aliteração nos lábios e inversão no ouvido*, um artifício poético que provoca efeitos naquele que fala e naquele que ouve.

A respeito das palavras *lino*, *litura*, *liturarius*, Mandil (2003), diz que a raiz latina *lino* dá origem ao termo *litura*, que tem sentido de cobertura, rasura, correção e que dessa raiz se forma a palavra *liturarius*, como um escrito que possui rasuras. Rego (2010) também foi ao dicionário pesquisar os termos usados por Lacan, encontrando outros sentidos que se acrescentam ao de Mandil:

Lacan cita três radicais: *lino*, *litura*, *liturarius*. Em nossa pesquisa no dicionário etimológico de Oscar Beloch encontramos *lino*, *is*, *livi*, que significa aplicar gordura sobre, untar, rasurar. Quanto a *litura*, temos o radical grego *lito* que é pedra; *litus*, *oris*: borda, beira do mar, rio, costa, margem; e *litura*: rasura, mancha, correção, mancha produzida pela água em um escrito, borrão, apagamento do que foi feito. Em seguida, encontramos duas variações. Com

“o”: *litoralis* que significa litoral, beira de mar e *litorarius*, litorâneo, e com “u”: *liturarius*, a, um é um adjetivo que significa rasurado. (p. 208)

O neologismo, como se pode ver, contém em si uma variedade de sentidos que vão se abrindo de acordo com o ponto em que se passa a navalha, formando a cada momento um radical diferente. As duas interpretações destacam a face de rasura do escrito, sendo somada a esta a face litoral. Segundo Rego (2010), o enigma do texto está na primeira parte, *litura*, em que Lacan faz uso dos dois sentidos, letra-litoral e letra-rasura. A associação com terra sugeriria o sentido litoral, mas, ao mesmo tempo, uma das definições de *litura* é mancha de água escrito sobre o escrito. A autora ressalta ainda outro campo semântico forte no texto, o lixo, que é usado por Lacan quando ele se aproxima da escrita de James Joyce, o qual faz da letra, lixo (*da letter, litter*).

As três acepções – litoral, rasura e lixo – nomeadas por Rego (2006) como *cena lacaniana da escrita*, são trabalhadas pelo psicanalista, que explora por meio delas faces contíguas do funcionamento da letra no processo de escrita. As duas primeiras são ilustradas na imagem descrita por ele durante uma viagem realizada ao Japão, passando na volta pela Sibéria. Sobrevoando essa região, ele observou os sulcos provocados pelo contato da força da água no solo, sulcos que refletiam de longe o traçado na planície. Não é que as águas caíssem exatamente e somente no sulcamento; elas banhavam todo o território, mas como as valas vão se abrindo com o tempo e provocando o trilhamento por condições do próprio solo, é como se os rastros da terra molhada lateralmente ao sulco fossem apagados. É com essa metáfora que Lacan representa a *rasura de traço algum que seja anterior* e aproxima esse processo da formação do sujeito: “O escoamento é o remate do traço primário e daquilo que o apaga. Eu o disse: é pela conjunção deles que ele se faz sujeito, mas por aí se marcaram dois tempos. É preciso, pois, que se distinga nisso a rasura” (Lacan, 1971/2003, p. 21).

A inscrição da letra, portanto, se faz em dois tempos: no sulcamento e no apagamento daquilo que não se pôde inscrever, o real. Essa é a face rasura da letra, que demarca a presença-ausência do real, uma vez que o que se escreveu estava justamente se esforçando por escrever o real, que não se escreve. A outra face litoral é também vislumbrada nessa metáfora, em que o sulcamento define dois territórios estrangeiros e o traçamento faz fronteira entre campos heterogêneos, não recíprocos entre si – o campo do gozo e do saber. A letra báscula entre esses dois campos, como via de acesso tanto ao gozo quanto ao saber, faz, portanto, borda no furo do saber (Lacan, 1971/2003). Não sem antes demarcar o furo que há entre os territórios, reforçando a descontinuidade entre eles.

A letra enquanto litoral, traço e rasura comanda a estruturação do inconsciente. Ela em si mesma não quer dizer nada, é sem sentido, mas provoca o encadeamento significante. Isso não autoriza a pensar na primazia da letra em favor do significante; a letra é efeito do significante, mas não é significante. Sobre isso, o psicanalista é categórico: “A letra simboliza certos efeitos significantes, mas o que não lhe confere a primariedade em relação à palavra” (Idem, p. 18). Deve-se, pelo contrário, buscar o que na linguagem convoca o deslizar da palavra de seu sentido litoral para o literal. As letras são efeitos de significantes, mas nem por isso se igualam aos significantes ou se antecipam a eles: “A letra é habitada por quem fala” (idem, p. 18).

Há um deslizar em direções opostas, da letra ao significante e do significante à letra, ou, como disse Lacan, do litoral ao literal: “Entre centro e ausência, entre saber e gozo, há litoral que só vira literal quando, essa virada, vocês podem tomá-la, a mesma, a todo instante. É somente a partir daí que podem tomar-se pelo agente que a sustenta” (Idem, pp. 21-22). De acordo com o psicanalista, a virada ao sentido literal da letra dá-se quando se alcança o mesmo, o que é sempre igual a todo tempo. Ali estaria a radical singularidade, a diferença pura.

A escrita da letra provocaria o refinamento do significado apontando o real. Com efeito, a função da letra é provocar o desmanche do semblante, este é metaforizado nas nuvens que se rompem rasgando-se em letras, escorrendo dessa operação o gozo. A nuvem é o arranjo simbólico-imaginário que busca dar sentido ao real, tarefa que falha, por isso ser semblante. Quem nunca parou algum tempo para olhar as nuvens, achando ali coelho, leopardo, sorvete, montanha.... Romper o sentido cristalizado que faz semblante ao real é, desta forma, a busca de Lacan, por um discurso que não seja do semblante: “Será possível, do litoral, constituir um discurso tal que se caracterize por não ser emitido pelo semblante?” (idem, p. 23). Rego (2006) retoma a cena lacaniana da escrita para se referir ao rompimento do semblante:

Nuvens, chuva e rios são água. Mas, nas nuvens, o significante está em estado de suspensão ou de ligação. Quando esta suspensão se rompe, temos então a chuva como precipitação de significantes, des-ligação. O semblant (as nuvens) se dissolve, pois, era fenômeno e sempre que se fura uma aparência, desloca-se, ou solta-se, ou evoca-se gozo, que no Real se apresenta como sulcagem. (p. 213)

É aí que entra a ainda não explorada face da letra, a *lettre a litter*. Fazer da letra lixo é outra coisa que descartar algo indesejável. Fazer da linguagem resíduo é apontar para o que

resta da encarnação da linguagem no corpo, o objeto *a*, rompendo o encobrimento do real pelo significante. Mandil (2003) complementa dizendo que esse elemento residual é o gozo, um dos territórios basculados pela letra, no qual o real é expelido do campo do simbólico como dejetos. Atrás do semblante há o vazio, vazio da letra, copulado por um gozo que se dá a ver na escrita do falasser. Aqui, escrita tem o sentido já trabalhado, isto é, escrita da sua história: “As pessoas escrevem suas recordações de infância. Isso tem consequências. É a passagem de uma escrita para outra escrita” (Lacan, 1975-76/2007, p. 143).

A escrita que teria despertado e inquietado Lacan para essa potência de fazer da literatura um dejetos foi a escrita de James Joyce, letra com a qual teve contato desde os vinte anos: “(...) o escrito como a-não-ler, foi Joyce quem o introduziu – melhor seria eu dizer o introduziu, pois, ao fazer da palavra um tráfico para além das línguas, ele só se traduz com dificuldade, por ser igualmente pouco legível por toda parte” (Lacan, 1975-76/2007, p.504). Não se pretende neste texto adentrar as profícuas influências da *literatura* de Joyce para as elaborações lacanianas, pois grandes cabeças dispensaram e ainda dispensam anos de árduo trabalho pesquisando essa relação. Para destacar uma referência no assunto, cita-se Jacques Aubert, aquele a que se poderia dar o título de especialista em Joyce, convidado de honra por Lacan em alguns de seus seminários para falar sobre James Joyce (em anexo no Seminário, *O Sinthoma*). Um nome brasileiro também referência nas diversas produções sobre o assunto é Ram Mandil (2003), cuja tese de doutorado se dedicou a investigar em toda obra laciana as aparições diretas e indiretas nas quais o psicanalista convocava o escrito do irlandês.

Lacan, tomado pela experiência do seminário de comemoração dos 100 anos de Joyce (em que apresentou o texto “*Joyce, o sinthoma*”), escreve alguns meses depois o seminário de 1975-76, *O sinthoma*. Assim, ainda que não seja explorada neste presente trabalho a influência joyciana na psicanálise, não há como fugir do estardalhaço provocado por esta escrita, principalmente do incômodo e das sensações corporais que essa letra provoca naquele que a experiencia. E Lacan certamente não escapou a tais efeitos.

Considerando o objetivo da presente pesquisa de pôr à prova a hipótese de haver uma experiência de gozo face à escrita do falasser, seja na escuta analítica, seja na leitura de uma escritura, o texto joyciano é exemplar dessa experiência. Isso não implica na interpretação dos seus indecifráveis escritos, mas no seu atravessamento em diagonal para assim acompanhar os pensamentos lacanianos sobre a escrita. *Écriture* em francês pode ser traduzido para o português como escrita e escritura. A escolha por uma das duas não é em vão. Sobre essa diferença, nada arbitrária, Roland Barthes é chamado para dar algumas palavrinhas.

2.6. Tomando um fôlego com Barthes

A língua é um imenso halo de implicações, de efeitos, de repercussões, de voltas, de rodeios, de redentes; ela assume o fazer ouvir um sujeito ao mesmo tempo insistente e insituável, desconhecido e no entanto reconhecido segundo uma inquietante familiaridade: as palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa.

Roland Barthes, 1977

De acordo com Perrone-Moisés, ao comentar o texto *Aula* de Barthes (1977), são extensas as implicações da noção de escritura neste autor. Ela as sintetiza dizendo que o termo escritura se refere a escrita do escritor, sendo algumas vezes usada como literatura ou texto, designando os discursos em que as palavras não são usadas como instrumentos. Em outros momentos, o termo escritura é usado para substituir literatura, pois esta seria representativa e aquela apresentativa. A literatura seria reprodutiva e a escritura produtiva, salientando, pois, a potência criativa do termo escritura. Assim, toda escritura seria uma escrita, mas nem toda escrita é escritura.

Perrone-Moisés localiza a escrita de Barthes como uma escritura, pois ele a desloca de dentro de suas estruturas: “Assim, Barthes desloca as palavras, desfocaliza significantes de significados, desnivela a enunciação, marginaliza o discurso institucional, submetendo o terreno linguístico a breves, mas constantes sismos” (p. 33). Haveria no escritor uma proposta política de romper com os discursos ideológicos usando como arma a linguagem desfigurada, abalada, por exemplo, quando ele trapaceia a sintaxe ortodoxa, quando altera a ordem das sentenças, quando substitui verbo por substantivo e assim vai.

A qualidade da escritura de sacudir as bases da linguagem, cavando buracos na estrutura normativa, é situada por Barthes como uma forma de gozar da linguagem. Para denotar a relação íntima entre estas duas noções, ele emprega o termo gozo quando se refere a escritura, e prazer quando se refere a escrita. Barthes manteve interlocuções com Lacan, sendo uma delas a apropriação do conceito de gozo como radicalmente diferente de prazer.

Este é usado para dizer da velha literatura na qual o sujeito é dono de si, se mantém prisioneiro das amarrações da linguagem, enquanto o gozo remetido à escritura demonstra o arrebatamento do autor, cuja experiência se dá com a falha e não com o preenchimento de sentido (Perrone-Moisés).

Um dos escritos clássicos de Barthes (1987), *O Prazer do texto*, aborda a experiência de gozo com a escritura. Logo no seu começo, ele diz: “O texto que o senhor escreve tem de me dar prova *de que ele me deseja*. Essa prova existe: é a escritura. A escritura é isto: a ciência das fruições da linguagem, seu *kama-sutra* (...)” (p. 10). Evidencia-se nesse trecho o lugar que ocupa a escritura como cama para se gozar da letra. Nessa cama, não é preciso que ocorra violência e destruição, não é disso que se trata o subversivo na escritura, mas do lugar do corte, da fenda, do *fading*, falha, que toma o sujeito no processo de escrita. O filósofo não se preocupa com o conteúdo ou com a estrutura do que é dito, mas com as esfoladuras que retiram o envoltório da linguagem.

Como ele disse inicialmente, o texto tem que convocar o leitor a uma experiência de desejo e fruição, cujo excesso ultrapassa a tagarelice e o retira da posição de pesquisador cômico do que se lê. Espera-se de uma escritura que o leitor se perca nas linhas, nos vãos que se abrem a cada frase sem pontuação. No seguinte trecho, fica clara a posição de Barthes (1987):

Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática *confortável* da 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, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem. (p. 23-24)

Ler um texto de fruição, escritura, é como entrar num campo de guerra e sair dali esfolado, com os sentidos turvos e com as crenças completamente desestabilizadas. O leitor certamente não sairá dali inteiro, alguns restos ficarão no campo, e talvez ele não consiga dizer o que se passou: “Temos, aliás, oriundo da psicanálise, um meio indireto de fundamentar a oposição do texto de prazer e do texto de fruição: o prazer é dizível, a fruição não o é” (idem, p. 35). Para os textos de fruição, não há crítica, a não ser que se faça isso através de outro texto de fruição, já que não se fala *sobre* ele, mas *em* ele, ou seja, tem que ter sido afetado por sua letra e dentro dela se remeter ao texto. O afetamento convoca o corpo e o

estremecimento da carne, combinando gozo e corpo com a exclusão do entendimento. É, pois, de letra e lalíngua que se fala ao se falar em escritura:

Com respeito aos sons da língua, *a escritura em voz alta* não é fonológica, mas fonética; seu objetivo não é a clareza das mensagens, o teatro das emoções; o que ela procura (numa perspectiva de fruição), são os incidentes pulsionais, a linguagem atapetada de pele, um texto onde se possa ouvir o grão da garganta, a pátina das consoantes, a voluptuosidade das vogais, toda uma estereofonia da carne profunda: a articulação do corpo, da língua, não a do sentido, da linguagem. Uma certa arte da melodia pode dar uma ideia desta escritura vocal; mas, como a melodia está morta, é talvez hoje no cinema que a encontraríamos mais facilmente. Basta com efeito que o cinema tome *de muito perto* o som da fala (é em suma a definição generalizada do “grão” da escritura) e faça ouvir na sua materialidade, na sua sensualidade, a respiração, o embrechamento, a polpa dos lábios, toda uma presença do focinho humano (que a voz, que a escritura sejam frescas, flexíveis, lubrificadas, finamente granuladas e vibrantes como o focinho de um animal), para que consiga deportar o significado para muito longe e jogar, por assim dizer, o corpo anônimo do ator em minha orelha: isso granula, isso acaricia, isso raspa, isso corta: isso frui. (Barthes, 1987, p. 86)

De fato, a escritura reenvia o sujeito à sua condição de falasser, tomando seu corpo em sensações que escapam à palavra e ao controle da razão. É a pulsão que toma frente nessa escrita, que extrapola o sentido gramatical das frases, implodindo a sintaxe para a libertação das letras, fazendo ouvir os sons que a constituem, desvendando lalíngua por detrás da linguagem corrente. A escritura, portanto, se aproxima daquilo que a psicanálise propõe como escrita da letra, letra sulcada pelos rastros de gozo. Logo, após gastarmos a escrita barthesiana para retirar dela a compreensão da diferença entre escrita e escritura, muitas vezes usadas como sinônimos, vamos retomar este escrito para falar sobre escritura e gozo a partir da psicanálise. Não que tenhamos saído desse campo – como foi visto, Barthes também parece ser lacaniano.

2.7. Uma estética outra, uma estética do gozo

É muito bonito. É preciso usar, mas usar verdadeiramente, gastar até puir, coisas assim, bobas, como as velhas palavras.

Lacan, 1972-73

Algumas diferenciações foram até o momento estabelecidas. Entre a língua e linguagem-estrutura, entre gozo e saber, entre letra e significante, entre escritura e escrita. São pares paradoxais entre si, separados por um furo, o furo do real. Contudo, a descontinuidade entre eles não é absoluta, por mais que haja o real demarcando a diferença. Os pares formados poderiam ser resumidos, de acordo com o registro lacaniano enfatizado: real ou simbólico. Viu-se que a língua, gozo, letra e escritura estão mais próximos do real, uma vez que funcionam no sentido de romper os sentidos da cadeia significante, ou seja, na direção de denunciar o semblante contido no simbólico da linguagem-estrutura, do saber e do significante.

Todavia, como foi dito, a descontinuidade entre os campos não é radical, pois para que seja feita essa operação de furo no simbólico, é preciso que haja o simbólico. Em outras palavras, para que um texto seja escritura, ele se pauta nas letras e nos significantes da linguagem; para que haja a língua, ela se sustenta na língua; para que haja letra, é preciso que haja significante, do qual ela é efeito. Do contrário, haveria o puro real, o que é da ordem do impossível, pois este é impossível apenas porque possível de ser bordejado:

Quer dizer que, sempre que ele mostra a ponta do nariz, ele é impensável. Abordar esse impossível não poderia constituir uma esperança, posto que é impensável, é a morte – e o fato de a morte não poder ser pensada é o fundamento do real. (Lacan, 1975-76/ 2007, p. 121)

No seu derradeiro ensino, Lacan se curva ao uso da topologia, acreditando poder chegar à representação do real através dos nós, outra forma de escritura. O nó “ (...) é algo que se escreve, é uma escritura através da qual Lacan elabora a questão do real. O nó, como escritura, suporta o real, uma vez que não há outra ideia sensível do real. O nó é o próprio real” (Rinaldi, 2006, p. 79). Não obstante, no fim de suas elaborações teóricas, ele chega à compreensão de que tudo não passa de um semblante, inclusive a psicanálise, resta saber o que fazer desse semblante. Uma saída acessível ao falasser é a de gozar com a própria letra, um gozo do escrito, algo da ordem de um saber-fazer com o real. O fazer com o real é belamente ilustrado por Lacan (1972-73/2008):

[...] esse trabalho de texto que sai do ventre da aranha, sua teia. Função verdadeiramente milagrosa, ao se ver, da superfície mesma surgindo de um ponto opaco desse ser estranho, desenhar-se o traço desses escritos, onde perceber os limites, os pontos de impasse, os becos sem saída, que mostram o real acedendo ao simbólico. (p. 100)

A teia, escrito da aranha, surge de um ponto opaco e dali vê-se o real furando o simbólico, ponto este que no falasser chama-se letra, à qual Lacan, no mesmo seminário, também se refere como gérmen que vincula vida e morte conjuntamente: “A escrita me interessa, posto que penso que é por meio desses pedacinhos de escrita que, historicamente, entreamos no real, a saber, que paramos de imaginar” (Lacan, 1975-76/2007, p. 66). O estatuto da escrita, segundo Miller (2009), vai sofrendo mudanças na teoria lacaniana, conforme sua maior aproximação do real, à exemplo de quando ele diz no seminário *O, sinthoma* (1975-76/2007) que o escrito não é para ser lido, ele dispensa ser compreendido.

Enquanto o seminário *Mais, ainda* (1972-73), foi destinado a abordar o gozo e lalíngua, anos depois no seminário *O sinhtoma* (1975-76/2007), Lacan promove a articulação entre tais conceitos acrescidos à noção de letra para falar da escrita do gozo. Essa escrita é ordenada na concepção de sinthoma, cuja grafia retoma a grafia originária em francês, *symptôme*, e também o diferencia do conceito de sintoma. Este é para Freud uma formação do inconsciente centrada, portanto, no registro do simbólico, enquanto para Lacan, o sinthoma é a forma de invenção do falasser, de saber-fazer com alíngua: “Aqui não se trata mais do sintoma como formação do inconsciente que se oferece à decifração em análise, na busca do sentido, mas da letra real como cifra de gozo (...)” (Rinaldi, 2006, p. 80).

O sinthoma é um dos últimos conceitos formulados pelo psicanalista, considerado por Miller (2009), como a escrita do próprio sinthoma de Lacan, ou seja, seria a forma que ele encontrou de saber-fazer com o real. O sinthoma lacaniano seria a sua maior criação, a noção de real, como uma resposta ao traumatismo freudiano (Miller, 2009).

Foi diante da inconveniência dos escritos de James Joyce que o francês se atentou para um escrito indecifrável que devia, portanto, ter raiz em outra coisa que não nos significantes. Jacques Aubert (2001) diz que o interesse apaixonado provocado por *Finnegans Wake* seria mais tarde nomeado por Lacan como gozo, daí ser essa escrita mais próxima do equívoco que do compreendido: “Ao escritor concerne uma ordem de transubstanciação, em que o gozo do corpo enquanto afetado pelo verbo se transmuta em letra. Revela-se na invenção da palavra a marca do prazer de Joyce, sua *joycessance*, com a matéria da linguagem” (Vidal, 2001, p. 167).

Joyce goza ao escrever e o gozo de sua escrita afeta aquele que a lê. Esse efeito é consequência da forma singular com que o irlandês faz uso de sua letra, a forma como dá destino à linguagem advindo da Outro, “(...) isto é, não se contentar em dizer o que os outros quiserem, não se contentar em ser falado por sua família, mas aceder à consistência absolutamente singular do sinthoma” (Miller, 2009, p. 142). A expressão *fazer uso do*

sinthoma é indicada por Miller (2009) como apropriada, posto que o *sinthoma* não vai desaparecer ao ser interpretado; é de outra operação que se trata. Jaques Aubert (2001), o especialista joyciano, testemunha seu insucesso na empreitada de interpretá-lo:

Vê-se que o encontro com Joyce, seja o de um grande poeta, um grande analista ou um leitor comum, um universitário como eu, suscita questões paradoxais, como a questão do prazer da leitura ou, mais do que isso, dos limites do que é legível. O efeito dessa interrogação é que se procura encontrar aquilo que faz uma unidade e dentre essas tentativas possíveis há aquelas que consiste em buscar uma chave, ou então buscar do lado das origens da escritura material. Na minha experiência foi assim: a princípio, pensei encontrar essa chave do lado da estética que Joyce tentava elaborar, ou então procurar no laboratório de *Finnegans Wake*. Esses dois trabalhos estavam fadados ao insucesso. É uma fantasia comum entre os universitários, é claro, mas em Joyce havia esse desafio particular de um homem que havia começado escrevendo poemas, poemas inteiramente clássicos para a época, poemas simbolistas ou que tinham uma ambição simbolista, para terminar com uma coisa completamente diferente. Havia a cada vez o abandono de um trabalho, antes de passar para outro. Havia um resto, a cada vez. (p.187)

Joyce faz da sua letra um resto, algo escorre de sua escritura. De acordo com Miranda (2007) em *O Joyce de Lacan e ('o) nosso*, essa escrita não é ilegível, mas indecifrável, o que não é a mesma coisa. Se ela fosse ilegível não teria o enodamento do imaginário, seria, então, uma enxurrada aleatória de palavras e o leitor se afogaria. O imaginário, ainda que tenuamente, está presente; o que torna seu texto indecifrável é o uso da letra na sua materialidade de coisa, na sua literalidade. Miranda (2007) pontua que se a escrita joyciana se abre ao real, ela também se abre ao gozo e diante disso questiona: Quem goza?

Questão muito pertinente a este trabalho, pois ressalta a presença do gozo na escrita. Ele então responde que goza, tanto Joyce quanto seu leitor. Gozam da fuga do sentido, de uma experiência de dentro da linguagem e não através dela. O gozo na escrita também chama a atenção de Lacan (1975-76/2007), que aconselha seus interlocutores a lerem *Finnegans Wake* sem procurar compreender suas linhas. Diz que *Isso se lê*, e se tal for verdadeiro, é porque é possível sentir o gozo daquele que escreveu. Lacan (1975-76/2007) continua algumas páginas à frente refletindo sobre o gozo na escrita de Joyce:

Se o leitor fica fascinado é porque Joyce, em conformidade com o que esse nome ecoa o de Freud –, tem, no final das contas, uma relação com *joy*, o gozo [*jouissance*], tal como ele é escrito na língua que é a inglesa –, por ser essa gozação, por ser esse gozo a única coisa que, do seu texto, podemos pegar. Aí está o sintoma. (pp. 162-163)

O gozo é o que dá materialidade ao texto, está contido na letra, arranjo entre lalíngua e o significante. O real da letra produz esse dúbio efeito de movimentar ao mesmo tempo o legível do significante e o ilegível do gozo, obtendo dessa operação uma escrita indecifrável. A cifra é interpretada, enquanto o sinthoma não. Com efeito, há uma escrita que é a escritura do próprio sinthoma, que faz amarração entre os três registros – simbólico, real e imaginário – e que anima afetos inomináveis no leitor, afetos que apontam para o gozo da letra. Veras (2007) também se questiona sobre essa estética do gozo:

O que dizer desses escritos que jogam com a *motérialité* da língua, com sua subversão em gozo? O que dizer desses textos que solicitam do leitor um reconhecimento, o prazer, o conforto do que se faz de novo e se repete, enquanto outros textos incomodam, descontentam, e produzem uma inquietante estranheza, uma vivência da perda que nem todos os risos vão desafiar? Quanto à estética do gozo, o que seria então o literário que se faz *litter*? (p. 134)

Semelhantemente a Barthes, Veras (2007) faz referência a duas modalidades de escrita: uma escrita que incita prazer e outra que provoca gozo, a estética do gozo. Não há dúvida de que alguns escritos arrebatarem de forma mais forte, outros de forma mais fraca e outros que nunca vão ocupar nossas estantes. O que implica essa diferença? Seria algo da ordem de um saber-fazer com a letra? Haveria uma exclusão daqueles que sabem e daqueles que não sabem? Seria somente os artistas aptos a suscitarem a estética do gozo no Outro?

As linhas dessa escrita buscaram tecer algumas elucubrações sobre tais perguntas. Ainda que James Joyce, um dos maiores nomes da literatura, tenha sido a referência lacaniana no desenvolvimento do conceito de sinthoma, escrita do gozo, não é verdadeiro que somente ele o saiba fazer. O sinthoma, portanto, é a escrita que o falasser cunha para dar um destino à letra sulcada em seu corpo. Se é possível falar em destino para a psicanálise, seria, por certo, apenas este: ser escritor de sua própria letra.

Isso significa dizer que a estética do gozo estaria presente em todas as produções do falasser, ou seja, por onde passa ele deixa escrito algo de seu gozo. Por mais que não se possa dizer em palavras o que se passa nessa experiência estética com o gozo da letra, é possível por ele ser afetado. É o efeito-afeto da letra que, portanto, chama o corpo a comparecer para que ele dê testemunhos das valas de gozo invisíveis aos olhos, mas não aos sentidos. Desse modo, haveria um gozo anterior aos outros gozos, o gozo efeito da inscrição de lalíngua no corpo, o gozo da letra.

Se algumas falas, letras, sons, gestos, passos, provocam mais do que outros, aí é território de gozo para outra escrita que não a deste trabalho. Muitas questões foram surgindo no transcorrer desta escrita. E não seria este um efeito da experiência com a letra, a abertura de fissuras na rede simbólica-imaginária do saber? Algumas foram respondidas, equivocadamente, outras escaparam, como resto... produzindo *mais, ainda* inquietações às próximas escritas.

Antes de caminhar para o encerramento deste capítulo, faz-se relevante destacar que as elaborações em torno da teoria lacaniana, principalmente as que partiram da leitura direta de seus seminários, implicaram um *modus operandi* particular de acontecer. A experiência com a escrita/fala (seus seminários eram apresentações orais posteriormente transcritas) do psicanalista poderia se resumir a um constante tropeçar. À cada frase – muitas vezes com a pontuação forçada do leitor –, uma questão se apresenta, com ela uma possível elaboração e, ao fim, um falso entendimento. Assim, este texto caminhou no mesmo ritmo dos pensamentos trilhados com as linhas lacanianas, por isso, os instantes de citação, pergunta e construção (esta muitas vezes formulada como outra questão).

Diante do que foi apresentado até aqui, temos duas teorias e dois campos de conhecimentos diferentes, filosofia e psicanálise, e ambos se dispuseram a questionar e a elaborar sobre a escrita. O próximo e último capítulo deste texto objetiva traçar paralelos entre as conceituações desses dois campos, mantendo a tensão entre eles, já que possuem objetos e contextos de produção distintos.

Contudo, diante da problemática desta pesquisa – a experiência estética na escrita –, os conceitos apresentados serão articulados e, assim, Benjamin e Lacan chamados a dialogar. O fundo sobre o qual serão tecidas as aproximações e distanciamentos entre os teóricos será a escrita e sua intrínseca potencialidade em transmitir o intransmissível da experiência. Transmissão esta pensada com o suporte dos conceitos de alegoria e imagens dialéticas, em Benjamin, e de letra e real, em Lacan. A estética experienciada nessa escrita será considerada a partir do que o filósofo propõe como estética tátil e o psicanalista como gozo. Vejamos então os efeitos dessa aproximação entre Jacques Lacan e Walter Benjamin.

Capítulo 3 - Benjamin e Lacan: uma estética na escrita

3.1. Uma ponte entre Benjamin e Lacan

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

Lacan, 1975-76

Aproximar e distanciar é uma forma de estabelecer relações entre elementos, seja entre cores, palavras, cidades, ideias, etc. O presente trabalho se propôs a relacionar dois campos teóricos distintos: a filosofia e a psicanálise. Eles não são campos isolados entre si, é possível encontrar pontos em que se interceptam e que podem ser entrevistados em discussões já empreendidas dos dois lados, tanto de filósofos teorizando a psicanálise, como de psicanalistas bebendo da filosofia na elaboração de seus conceitos. O saldo para esse intercâmbio de ideias é não outro que o enriquecimento do conhecimento tanto filosófico quanto psicanalítico.

Aproximá-los e distanciar-los faz-se, assim, um movimento relevante para a contínua problematização entre tais campos teóricos. Como o objetivo deste texto atravessa conceitos importantes tanto para a filosofia quanto para a psicanálise, a saber, a estética e a escrita, manter o intercâmbio entre eles seria uma oportunidade de questionar as teorias. Seria, assim, uma possibilidade de problematizar conceitos considerados consagrados em suas áreas, como os conceitos de alegoria e letra. Portanto, a proposta de empreender um possível diálogo entre Walter Benjamin e Jacques Lacan é uma tentativa de movimentar as barreiras que vão se cristalizando entre um campo do saber e outro.

Nenhum saber guarda em si mesmo a posse irredutível da verdade. Empreender pontes entre janelas de acrílico e de madeira seria uma maneira de manter tais janelas abertas à construção de novas pontes e até mesmo de novas molduras. Acarretaria, desse modo, uma elaboração política diante dos objetos, posição política tal qual à da criança e do artista, expressa por Jeanne Marie Gagnebin (2014):

Crianças e artista se põem a experimentar com o mundo, isto é, a destruí-lo e a reconstruí-lo, porque não o consideram como definitivamente dado. Essas brincadeiras essenciais implicam uma noção de ação política que não visa a transformação do mundo segundo normas prefixadas, mas a partir de exercícios

e tentativas nos quais a experiência humana – tanto espiritual e inteligível como sensível e corporal – assume outras formas. (p. 175)

Contudo, não é uma tarefa fácil promover o intercâmbio entre os conhecimentos de Benjamin e Lacan. A começar pelo cuidado necessário em não se sobrepor um ao outro, ou seja, de não interpretar Benjamin a partir de Lacan e vice-versa. Esse cuidado é relevante para evitar possíveis limitações e interpretações teóricas equivocadas, por mais que a psicanálise atue neste trabalho como a lente orientadora na interpretação dos conceitos.

Dessa forma, delineiam-se alguns desafios em relação aos termos a serem usados, posto que cada campo possui seus próprios significantes. Um exemplo seria o conceito de sujeito para a psicanálise, que possui uma representação distante daquelas articuladas às noções de indivíduo e de subjetividade. Por outra via, como foi demonstrado no capítulo referente a Benjamin, este fez uso de noções da própria psicanálise, como a de inconsciente e de memórias mnêmicas. Dado importante que não faz desse diálogo dois monólogos isolados.

Considerando o objetivo central desta pesquisa, a saber, buscar na filosofia e na psicanálise proposições teóricas que respondam à questão sobre a existência de uma experiência estética na escrita, é possível estabelecer algumas aproximações entre esses dois campos. Viu-se que, a partir do conceito de alegoria proposto por Benjamin, pode-se pensar uma estética com a escrita alegórica, pois esta é representante de uma linguagem que não tem como fim último a comunicação. Essa escrita almeja a desconstrução do sentido, o jogar com as palavras e o fazer com o *entre*, com as descontinuidades entre uma palavra e outra, entre um período histórico e outro.

Da mesma forma, a escrita é tomada a partir do conceito de letra em Lacan, pois esta também teria como fim o *fazer com* o furo da linguagem e a inscrição, parcialmente, do real lacaniano. Assim, tanto a escrita alegórica quanto a escrita da letra promoveriam o abandono do pensamento totalitário e da busca pela completude, por meio da descontinuidade inerente à forma de escrita de ambas. Ambas reconhecem que há algo de inalcançável: a língua espiritual em Benjamin e o real em Lacan. O que não significa dizer que a língua espiritual e o real se sobrepõem um ao outro, tomando-os como sinônimos, mas que ambos se aproximam por indicarem um ponto que a linguagem não alcança. Esse ponto é fonte de criação para os dois campos de pensamentos, implicando a produção de novos sentidos.

A seu modo, cada teórico apresenta a relação contingencial que há entre significante e significado, tanto no movimento dialético das imagens de pensamento em Benjamin, quanto na determinação do significante sobre o significado em Lacan. Outro ponto de encontro entre

os dois pensadores é o destaque dado ao corpo na experiência com a linguagem. Benjamin fala sobre a estética tátil, que convoca todo o corpo a responder à experiência com a arte e com o outro. Lacan diz do gozo, uma experiência solitária que exclui o outro, mas que advém da troca simbólica com o mesmo. A noção de estética tátil está diretamente relacionada às imagens mnêmicas, aquelas imagens inconscientes que guardam as sensações cinestésicas do corpo; do mesmo modo, Lacan aproxima o gozo da inscrição da língua no corpo, que também pode ser articulada a estas inscrições mnêmicas (retiradas de Freud).

Outra possível aproximação entre Lacan e Benjamin é o uso que fazem da escrita como via de acesso à experiência de gozo e da estética tátil. O primeiro se pauta da escrita de James Joyce para elaborar suas ideias sobre a letra e a função do *sinthoma* na estruturação do falante e Benjamin se pauta em Proust e Charles Baudelaire para mostrar como a escrita é artifício para a retomada da experimentação com as memórias involuntárias e, portanto, com a experiência de choque. A escrita de Joyce seria uma representante do saber-fazer com a letra e da experiência com a estética da escrita, e a escrita de Proust e Baudelaire um exemplo da escrita alegórica e sua via de acesso às experiências liminares.

Esses são alguns apontamentos das possíveis aproximações entre Benjamin e Lacan face a experiência estética na escrita. É, pois, objetivo do presente capítulo a discussão desses pontos que foram apenas apresentados até o momento, mas que devem ser devidamente elaborados e aprofundados. E, ainda, salientar os pontos em que tais construções teóricas se distanciam, muitas vezes no mesmo instante em que se aproximam.

3.2. O irrepresentável e a linguagem

A psicanálise, desde suas primeiras elaborações, sublinha no centro de seus conceitos um ponto na constituição do psiquismo inalcançável à linguagem. Freud se deparou com esse ponto em sua escuta clínica, levando-o para as linhas de seus textos, na tentativa de justamente tentar falar sobre ele. Esse ponto recebeu alguns nomes no decorrer da teorização freudiana, dentre eles *das Ding* e umbigo do sonho. Não é objetivo deste texto adentrar esta discussão, pois ela demandaria tempo e investimento para outra pesquisa. Todavia, o que tais conceitos sinalizam é o que aqui nos interessa.

Ambos indicam um limite à interpretação do analista e, ao mesmo tempo, um limite ao que o sujeito consegue dizer; seria o ponto cego e não analisável de um processo de análise. Os dois termos tomados como exemplo são abordados já nos textos iniciais de Freud, no *Projeto para uma psicologia científica* (1885) e *Interpretação dos sonhos* (1900),

respectivamente. O segundo é devedor direto de sua escuta clínica, pois foi escutando os engargalos e silêncios na fala dos analisantes mediante as interpretações dos sonhos que ele desconfiou dos limites inerentes à própria linguagem em associação livre.

Todavia, como visto, cinco anos antes o psicanalista teria elaborado um dos primeiros modelos do aparelho psíquico, cuja escrita em termos neurológicos (contextualizado à sua formação médica) são lidos em termos metafóricos, uma vez que os neurônios então referidos, indicando a estruturação do psiquismo a partir de traços e trilhamentos, fazendo-o um aparelho de memória.

Ao dizer sobre a constituição do aparelho de memória em sua relação com o trilhamento no tecido neuronal, destacam-se os traços mnêmicos. São eles momentos de intensidades suportáveis e, portanto, passíveis de inscrição. Aquilo que se inscreve será num tempo depois reinvestido e, assim, por associações de semelhança e contiguidade, constituirão as representações-coisa, que para chegarem à consciência devem se associar às representações-palavras. O inconsciente seria um texto escrito por tais marcas e, pelo movimento de reinvestimento dos traços, estaria em constante construção. Por fim, os traços são marcas iniciais que serão a *posteriori* revividas, reinvestidas e rememoradas no campo do simbólico, sendo assim suscetíveis de significação.

Há, contudo, o contraponto disso que é possível de se representar. Há um tanto do investimento sobre esse psiquismo que excede a própria capacidade de suporte do tecido e, por isso, não se inscreve no psiquismo. É tamanha sua magnitude que ela mesma não se mede, não se quantifica. Faz-se, por isso, impressão, deixando sua marca invisível, mas não por isso, inexistente.

Nesses termos, feita a diferenciação entre aquilo que se inscreve no psiquismo, traço, e entre o que não se inscreve, mas ainda assim deixa sua impressão, convoca-se à discussão o que Freud desenvolve como estando fora do psiquismo, mas ao mesmo tempo dentro: *das Ding*. No texto de 1885, o autor constrói miticamente o que seria *das Ding*, a Coisa perdida nas primeiras experiências de satisfação da criança. Para isso, Freud se pauta na elaboração do complexo do próximo, *Nebenmensch*, utilizando-se de termos relacionados à intensidade de energia para dizer de um tanto que sempre escapa à apreensão, justamente pela magnitude do estímulo.

Dessa forma, na primeira — mítica e intensa — experiência com o objeto de satisfação, este é tomado enquanto um complexo composto de duas partes, uma referida a um tanto que não se qualifica e a outra que comporá os registros representacionais. Aquela que se exclui do aporte mnêmico se fará núcleo *êxtimo* da estrutura do inconsciente. Entende-se por

êxtime o termo cunhado por Lacan (1959-60/1986) para designar a concomitância do dentro e do fora, pensamento antitético que comporta a tensão entre o dentro/fora, pois o que se encontra dentro é o mais distante e o mais distante é vivido como o mais próximo. Isto é, está fora porque irrepresentável, mas simultaneamente dentro pois a presença é assinalada em seu negativo. É a presença-ausência do que não se inscreve.

Neste momento, cabe fazer uma ressalva quanto à contiguidade entre aquilo que se inscreve e o que não se inscreve, pois ao mesmo tempo em que o simbólico se escreve, o real escapa, fazendo presença ainda que na sua ausência de inscrição. Assim se dá o que Costa (2015) chamou atenção: “(...) o ato somente se inscreve na transposição de registros, como no encontro Simbólico/Real, e não como sendo dois tempos de uma mesmo registro” (p. 40). Essa compreensão é de suma importância, uma vez que mantém a tensão e o movimento antitético também presente nos demais conceitos psicanalíticos, apontando, assim, para a divisão que funda o sujeito – divisão esta estruturante, como foi visto.

Essa rápida passagem pelo modelo freudiano de estruturação do psiquismo se faz significativa por três motivos. Buscamos através dele sublinhar a radicalidade de uma estruturação que possui no seu centro o irrepresentável. Através dele retomamos as origens dos traços e marcações do psiquismo, recuperados por Lacan no conceito de letra, que foi desenvolvido no capítulo dois, sem a devida citação ao modelo freudiano. E por último, porque esse modelo de memória é também usado por Walter Benjamin quando ele desenvolve as conceituações sobre a estética tátil e sua relação com as memórias involuntárias.

Posteriormente a esta retomada, vemos que o registro do real lacaniano é devedor dessa primeira formulação freudiana sobre *das Ding*, o que será dito pelo próprio Lacan no Seminário 7, *A ética da psicanálise*, quando se propõe a fazer uma releitura do *Projeto*. Mas não se pode dizer que o real e *das Ding* seriam sinônimos, posto que o psicanalista francês se implica no desenvolvimento da noção do irrepresentável, ou seja, propõe desdobramentos à noção freudiana, sendo um deles a noção de letra.

Vimos que o conceito de letra faz litoral entre dois registros, o simbólico e o real, marcando, assim, uma hiância íntima a eles, de modo que a letra demarca uma relação ternária no que inicialmente seria dualista (Andrade, 2016). Temos então na letra uma forma de escrita que contém em si mesma o real, tanto porque ela se funda, ao mesmo tempo, no traço que se inscreve e no excesso que não se escreve; e, também, porque ela, na condição de litoral, faz bascular esses dois registros.

Desse modo, a escrita da letra pode ser concebida como uma tentativa do falante de captar o real, de tentar alcançá-lo e representá-lo. E por estar nessa proximidade com o real,

Lacan (1974) a localiza como da ordem do real, distinguindo-a do significante, que seria da ordem do simbólico. Uma das características dos efeitos da letra é que eles não têm a ver com significado, com conteúdo; ela vem, antes, registrar o que ficado apagado, a saber, o real (Azevedo, 2007).

Dizer que não tem a ver com o significado não significa dizer que o sujeito não tentará significá-la. O trabalho do inconsciente estaria justamente aí, em elaborar um saber sobre o que ficou registrado enquanto impossível de se registrar. Parece complicado, mas é nessa tensão que o inconsciente deve ser concebido, como um saber possível sobre o impossível, fazendo-se sempre um saber parcial. Esse real que escapa à inscrição no inconsciente tem seu suporte na letra e comparece no psiquismo em sua insistência em não se escrever.

Ou seja, não é porque o impossível (outro nome dado ao real por Lacan), não se inscreve que ele deixa de comparecer, sendo a própria tentativa de leitura da letra uma outra forma de escrita e, assim, uma tentativa de dizer esse impossível: “É da natureza da linguagem – não digo da fala, digo da própria linguagem – que, no que concerne à abordagem do que quer que seja que o signifique, o referente nunca é o certo, e é isso que cria uma linguagem” (Lacan, 1971/2009, p. 43). Assim, o referente é sempre o real, justamente porque impossível de se designar.

Localizar a leitura da letra como outra forma de escrita é um ponto importante sobre a escritura e será desenvolvido no próximo tópico. A intenção deste tópico é demarcar o irrepresentável na linguagem tanto em Lacan, pelo conceito de letra, como em Benjamin. Feita a passagem pela psicanálise, atravessaremos agora as águas benjaminianas.

As influências do judaísmo e da metafísica nos primeiros textos de Benjamin são consideradas por Muricy (2009) como os fundamentos do que serão os conceitos principais do filósofo. Sendo assim, a experiência e a linguagem são as noções mais recorridas na sua escrita juvenil e, ao mesmo tempo, as que perdurarão em todo seu escrito, a ponto de Benjamin considerar a filosofia como uma “experiência de linguagem” (p. 99). A proposta benjaminiana é a de que a filosofia pode constituir-se como possibilidade de *experiência absoluta na linguagem*, mais exatamente na escrita.

Essa experiência pode ser entrevista na própria escrita benjaminiana, como em seus aforismos no texto das *Passagens*, ou seja, na forma alegórica com que tece sua letra. A marca de sua escrita, teorizada no *Prólogo* de 1928 — quando sustenta o método de ensaio e não de sistema da filosofia — é de uma escrita fragmentada que rejeita qualquer intento de totalização e que segue a natureza do pensamento, descontínuo em si mesmo. Ou seja, a

escrita deve seguir o ritmo do pensamento, respeitando seu vai-e-vem e a aparente insignificância dos objetos.

Benjamin, desse modo, sustenta sua escrita e sua teoria na proposta radical de que a verdade é parcial. Daí ser a escrita um meio de representar essa parcialidade e um meio de experimentar a linguagem em sua divisão. Essa divisão é pensada por ele no texto de influência cabalística *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana*, de 1917, no qual estabelece a distância entre a essência linguística e a essência espiritual. A linguagem, portanto, seria dividida entre o tanto da essência espiritual que se expressa na essência linguística e o tanto daquela que não pode ser expressa pela linguagem do homem, já que ele teria perdido seu poder criador e nomeador, ao cair do paraíso.

A língua adâmica poderia se aproximar do real na medida em que ela é inalcançável à língua dos homens, assim como o real o é para o simbólico, bem como porque nessa inacessibilidade o homem construiu as várias línguas a ela devedoras, e pela psicanálise, poderíamos pensar no próprio inconsciente enquanto um saber sobre o real. Apesar das aproximações entre o real e a língua adâmica, elas se distanciam porque aquela é uma língua, como bem diz o nome, ou seja, ela tem o poder de nomear, como pode se ver no nome-próprio, situado por Benjamin como um índice dessa língua. O real, por outra via, não nomeia, ele incita a criação de significantes, mas ele mesmo não significa nada, é puro excesso.

Pegando um gancho nessa proposta benjaminiana de duas essências, podemos pensar mais um ponto de aproximação entre os dois pensadores. De acordo com Benjamin, a linguagem (aquela contida na essência linguística) seria imediata na representação da essência espiritual, o que significa dizer que ela se volta para si mesma, ela tem um fim em si mesma. Assim, a linguagem, quando em referência à essência espiritual, não teria como fim a comunicação nem visaria à representação de objetos exteriores (Muricy, 2009). São por ele formuladas, então, uma dimensão expressiva da linguagem e uma dimensão utilitária.

Semelhante distinção é feita por Lacan quando ele traz o conceito de *lalangue* (lalingua ou alíngua, a depender da tradução). Lalíngua seria a língua que subsiste à língua significante, que não possui representação no âmbito do simbólico, ou seja, ela não se prestaria à comunicação e ao entendimento. Já o significante é este que, no encadeamento com outros significantes, busca a significação, possibilitando o estabelecimento de laço com o outro. Lalíngua carrega a letra, portanto, não tem significação, está mais próxima do real, de modo que lalíngua vincularia a radicalidade e a particularidade da língua do falante, pois o

que cada um faz com ela ressoa no modo singular da articulação significante, demarcando aí as diferenças no uso do simbólico.

Segundo Lacan, o significante, por intentar a representação, seria da ordem do semelhante, buscaria velar o real. Se no Seminário 18, *De um discurso que não fosse do semelhante* (1971), o psicanalista ainda buscava uma forma de discurso que não viria a ocultar o real, mas sim suportá-lo – como pensou que seriam a matemática e a topologia –, nos seminários seguintes essa fórmula é questionada. Essa mudança viria no Seminário 20 *Mais, ainda* (1972-73), quando ele começa a elaborar a função do escrito (Andrade, 2016). Esse ponto será desenvolvido no próximo tópico.

3.3. A transmissão do irrepresentável

No Seminário 18, Lacan (1971/2009), está preocupado em encontrar um discurso que seja capaz de transmitir o real, pensando, em paralelo, num discurso que lhe possibilitaria melhor transmitir a psicanálise. Durante este percurso, ele se depara com a escrita e sua diferença em relação à fala. Neste momento de sua elaboração teórica, o psicanalista acredita que o que é da ordem da fala e, portanto, do simbólico-imaginário, seria da ordem do semelhante. Nesse sentido, a escrita, por ser de um registro diferente da fala, não seria da ordem do semelhante. A escrita sustenta o real, sendo do mesmo registro que ele. Essa escrita estaria vinculada aos grafos, aos nós (topologia), à matemática e à letra (pensada nesse seminário a partir da grafia chinesa).

São simultâneas as reflexões sobre a escrita e sobre a fala, dado que esta é a responsável por abrir os caminhos na leitura da escrita. Lacan (1971/2009) é categórico ao situar que o escrito não é a linguagem, que ele vem justamente interrogar a linguagem, mas que isso só é possível em referência a ela, ou seja, *a escrita é algo que repercute na fala e, ainda, falamos senão a partir da escrita* (Lacan, 1971/2009, p. 86).

Percebe-se que a escrita e a fala são tidas como diferentes, o que não implica em uma hierarquia entre elas, mesmo que haja uma anterioridade lógica do simbólico ao real. Essa conclusão se dá com base na relação proposta pelo psicanalista, qual seja: a fala se apoia na escrita e a escrita encontra sua via de expressão na fala. Isto é, fala e escrita se mantêm tensionadas entre si, uma incitando a existência da outra. De acordo com Andrade (2016), Lacan já havia interrogado a linguagem antes, mas só agora ele o faria com um registro heterogêneo à linguagem. Andrade (2016), psicanalista autor na obra ganhadora do prêmio Jabuti deste ano, intitulada *Lacan Chinês: poesia, ideograma e caligrafia chinesa de uma*

Psicanálise, faz uma importante colocação, com base nas influências da escrita chinesa na psicanálise lacaniana:

Mêncio demonstra aos olhos de Lacan que não é necessário abandonar o discurso por ele ser semblante. Mostra que, a partir da escrita, e não da fala, se obtém a causalidade do discurso que lhe escapa como impossível. E ainda que somente a partir da fala que se pode localizar a escrita que a determina. (p. 114)

Esse trecho se faz importante porque ele destaca o lugar da escrita (chinesa) como ponto de torção na teoria psicanalítica. Na escrita pode-se encontrar a causalidade do semblante, ou seja, a escrita suporta o real. E mais, por detrás da fala, há uma escrita que a determina. Desse modo, a questão de haver ou não um discurso que não fosse do semblante não é mais uma questão, já que, por mais que a escrita sustente esse real, ela só pode ser acessada pelo simbólico.

Decorrente dessa torção no pensamento do francês, o Seminário 20, *Mais, ainda*, tem como ponto de partida que a letra (o escrito) é para ser lida como uma carta e que a função do analista é ler para além do que o analisante diz. O autor acrescenta ainda que quando falamos estamos *relendo* o que foi escrito em nós, logo, o ato de falar já é uma elaboração, uma tentativa de alcançar esse escrito anterior (trazido acima com a escrita dos traços/letra na formação do psiquismo). Doris Rinaldi (2007) diz sobre isso:

O significante é uma invenção a partir de alguma coisa que já está lá para ser lida. Não se trata, portanto, na experiência analítica, apenas de escuta, mas do que se lê no que se escuta. Poderíamos dizer que se trata de uma releitura, já que a própria fala do sujeito, seus sonhos, sintomas e fantasias são da ordem uma primeira leitura das marcas primordiais que recebeu do Outro, ao fazê-las suas. (p. 275)

Essa releitura é também pensada por Costa (2015) como o que inscreve o sujeito em seu ato, como a via de se fazer sujeito, não ficando, assim, alienado ao que recebeu do Outro. A própria estruturação do inconsciente pode ser entendida como uma releitura desses traços, quando reportados a um terceiro, ou seja, quando o falante se reconhece uma relação ternária com a linguagem. Neste momento, se sobressai um ponto relevante nessa relação escrita/fala, sublinhado por Lacan, quando ele diz que a letra é para ser lida como uma carta.

O endereçamento ao outro é indispensável à leitura da própria escrita. Visto que toda carta possui um remete e um destinatário, a letra para ser lida como uma escrita também

deve ser destinada a um terceiro. Começam então a se delinear os caminhos por onde a escrita pode ser tomada como via de transmissão do real.

Diante da pergunta “como transmitir o impossível? ”, vimos que a escrita contém em si o real, ela o sustenta, e que essa transmissão não é possível através do real, fazendo-se necessária a entrada no simbólico para que, mesmo parcialmente, algo da experiência do real seja transmitido: “No campo do inefável, o simbólico atua aos pedaços” (Valle, 2007, p. 124). Contudo, como pensar a transmissão de experiências que são particulares a cada sujeito e que passam pela singularidade de seus corpos e inconscientes? Há um saber nisso que é transmitido, mas um saber que se transmite justamente porque falha, porque ele todo não pode ser dito, ou seja, a transmissão de uma experiência do real se dá na medida em que essa tentativa comporta o reconhecimento de seu próprio limite.

Ana Costa (2001) se debruçou sobre esse tema no livro *Corpo e escrita: relações entre memória e transmissão da experiência*, no qual ela esclarece que o que se transmite é a falta, tanto do falante quanto do Outro, sendo a falta condição para que haja laço social entre os homens. Nesse sentido, o Outro, quando reconhecido em sua castração, assume a posição de testemunho da falta daquele que lhe oferece a experiência traumática, justamente porque também é faltoso.

Assim, as experiências do real, pensadas pela psicanálise como o que não se registra no inconsciente, a morte e o sexo, poderiam encontrar vias de elaboração e criação nos atos de inscrição dessas experiências. Tais inscrições se dariam através da escrita (literatura, dança, música, poesia, fala...) e se conformariam ao campo da transmissão, por estarem endereçadas à linguagem e suportarem o excesso, o traumático:

A escrita não se restringe à escrita algébrica, mas abrange a escrita topológica, os grafos, como produtos do discurso da ciência ou como recursos de transmissão do real de uma experiência. Ela abrange também a escrita da ruptura do semblant como produção no percurso de uma experiência de análise através da escuta e do ato de interpretação. (Campolina, 2006, p. 74)

No entanto, vê-se que nem todas as experiências são passíveis de transmissão, algumas são de um excesso arrebatador que não viabiliza quaisquer representações. Algumas dessas experiências foram pensadas por Walter Benjamin, como a guerra e o nazismo. Mas o conceito de experiência nesse autor presume a condição do compartilhamento, o que significa dizer que falar de experiência seria o mesmo que falar de transmissão. Para o filósofo, aquilo que não se compartilha é da ordem da vivência e não da experiência. Pode parecer que esta

distinção não implicaria em repercussões a este texto, mas como estamos abordando dois campos distintos, há que se tomar cuidado para não misturar suas ideias.

Assim, como aqui estamos refletindo sobre a experiência na escrita, considerando a escrita enquanto portadora do real, transmissão e experiência se encontram. Por outra via, nas produções benjaminianas a noção de experiência recebe toda uma construção que merece cuidado (já apresentada no primeiro capítulo). Vale resgatar que as escritas modernas, como o romance e a informação, são, para Benjamin, escritas que não vinculam o que é da ordem da experiência, já que nelas não se encontra o compartilhar, ao outro não é dado o lugar de interlocutor, como se era dado nas narrativas. A escrita alegórica seria um caminho para se retomar essa experiência, o que pode ser lido nas palavras de Muricy (2009):

A experiência (Erfahrung) é relacionada à memória individual e coletiva, ao inconsciente e à tradição. A vivência (Erlebnis) relaciona-se à existência privada, à solidão, à percepção consciente. Nas sociedades modernas, o declínio da experiência corresponde a uma intensificação da vivência. A experiência se torna definitivamente problemática e a sua possibilidade depende de uma construção vinculada à escrita. (p. 198)

A escrita alegórica pode ser tomada como meio para se experimentar o que é da ordem da experiência em Benjamin, isto é, o compartilhamento com o outro e o lugar resguardado à morte nesse compartilhamento. Essa possibilidade é consequência da estrutura da escrita alegórica: imagens de pensamento que se movimentam dialeticamente. Assim, na alegoria é possível percorrer extremos, pois não há significações cristalizadas, elas estão abertas ao fluxo das imagens.

Desse modo, a sua construção pressupõe a própria destruição, destruindo, concomitantemente, sentidos e verdades estabelecidas. Essa escrita se pauta pela descontinuidade e também pela retomada das ruínas e dos restos que a história relegou aos escombros. Exatamente por ser uma escrita em fragmentos e aberta às criações daquele que a lê, a morte e o lugar do outro comparecem.

A liberdade de significações é uma forma de restauração da experiência com a morte, pois ali as certezas são questionadas e as verdades jogadas ao lixo, o que não é pouca coisa para uma sociedade tão fortemente alicerçada em conhecimentos que não dão espaço para a dúvida. A morte então pode ser pensada como instantes de estremecimento das certezas do indivíduo, sejam elas históricas/universais ou particulares. Pode-se pensar, inclusive, na morte presente ali, nos espaços entre as imagens de pensamento pensadas por Benjamin, pois elas não compõem um todo, são estruturadas em buracos.

Os buracos impulsionam o movimento das imagens, fazendo dessa escrita um vulcão de novas imagens que podem ser suscitadas em cada leitor. Isto é, a forma como elas se relacionam dialeticamente, indo do quente ao frio, possibilita o atravessamento de infinitas outras imagens do quente ao frio. Essas imagens provocam no leitor a animação de suas próprias imagens, despertando a singularidade das memórias involuntárias de cada um.

As memórias involuntárias se relacionam às reminiscências retiradas dos escritos de Proust, levando Benjamin a pensá-las enquanto imagens mnêmicas. Assim, tais imagens são involuntárias porque inconscientes, fazendo a experiência com a escrita alegórica um convite à assunção dessas imagens. Elas carregam consigo traços de percepções bem primários, suscitando sensações de cheiro, textura e sabor naquele que experiencia a escrita alegórica.

Conclui-se, portanto, que a escrita alegórica, mais do que ser aberta ao outro, o convoca a comparecer com suas imagens pessoais, fazendo-se, por esta via, um meio de experiência tanto para escritor-alegórico, quanto para o leitor, já que ali ele pode escrever (criar) as experiências que ainda não haviam recebido essa visada de ficção. As memórias involuntárias, ao reanimarem os traços mnêmicos, também são responsáveis por despertar o que Benjamin chamou de estética tátil.

Chegamos, por fim, no campo da estética, o que nos leva a chamar mais um integrante à baila: o corpo.

3.4. O corpo e seu lugar na estética

A estética é um campo do conhecimento com ramificações e distintas formas de aplicação. Aqui ela será entendida como um campo que versa sobre os sentires do corpo. Geralmente a estética é articulada às produções artísticas, como uma via de se alcançar o que o objeto de arte provoca no seu interlocutor. Neste texto, não faremos uma associação específica com a arte, pois daí entraríamos em discussões que extrapolariam o objetivo deste texto – como, por exemplo, “O que é arte? ”.

A estética será então pensada a partir dos efeitos que a linguagem provoca no corpo. Este será discutido com base nas proposições psicanalíticas, sendo esta a teoria orientadora do presente trabalho. Todavia, o corpo, por si só, seria um conceito propiciador de muitas linhas de elaborações, de modo que ele será objeto de alguns apontamentos para se abrir os caminhos em direção à estética do gozo.

O corpo proposto pela psicanálise é corpo erogeneizado pela palavra do outro, sendo, portanto, corpo erótico e não puramente biológico. Ele pode ser pensado em sua face

simbólica, imaginária e real de modo didático, uma vez que os três registros operam sobre ele. O corpo imaginário não será objeto deste trabalho, cabendo apenas indicar que ele se relaciona ao que Lacan propôs como aquilo que confere uma unidade imaginária/ortopédica ao corpo fragmentado pela pulsão.

O corpo real, ou também chamado pulsional, é aquele que não é cooptado pela linguagem, pois um tanto dele resta sem a habitação dos significantes. Já o corpo simbólico seria aquele que é traçado pelo simbólico do Outro. Essa divisão, no entanto, não se faz absoluta, posto que o conceito de letra vem situar justamente o litoral entre ambos os registros, simbólico e real. Desse modo, poderíamos dizer que a letra vem situar, ao mesmo tempo, uma hiância e uma proximidade entre o corpo real e o corpo simbólico.

O conceito de pulsão formulado por Freud no decorrer de sua produção permite fazermos essa associação entre corpo e psiquismo, entre real e simbólico, visto ser a pulsão aquilo que faz fronteira entre o corpo e o psiquismo. Melhor dizendo, a pulsão tem sua fonte nas zonas erógenas do corpo, mas ela insiste em se inscrever no psiquismo. Esse processo de inscrição já foi aqui desenvolvido quando falamos sobre a estruturação do aparelho psíquico pelos traços mnêmicos, cabendo fazer o adendo de que os estímulos que incitam essa inscrição podem vir tanto do investimento pulsional do outro como do próprio corpo.

Esse investimento pulsional no corpo pode ser desenvolvido a partir do que Freud propôs com o masoquismo originário, percurso interessante a este trabalho que tem o gozo como um de seus conceitos centrais. O masoquismo originário é a forma freudiana de dizer de uma experiência que teria inicialmente se contraposto à ideia de que no sujeito impera a busca por prazer, pois nele está implicado o prazer na dor.

Esse prazer na dor chamou a atenção de Freud, que, a partir de sua escuta clínica, pensou que algo seria responsável por retirar o princípio do prazer, que buscava reduzir a tensão ao nível que não causasse mais desprazer, da função de zelador do psiquismo, “(...) é como se o vigia de nossa vida mental fosse colocado fora de ação por uma droga” (Freud, 1924/1996, p. 177). É, portanto, no texto *O problema econômico do masoquismo*, de 1924 (quatro anos após formular a pulsão de morte), que o psicanalista cai de cara com os fenômenos clínicos (sonhos de angústia, *fort-da*, sintomas) nos quais a lógica do prazer não mais impera.

Este seria um dos textos mais relevantes da escrita freudiana, pois ele aborda aquilo que empaca e manca no processo analítico, a excitação na dor. O falante não tem controle sobre isso que o faz gozar, sobre isso que provoca comportamentos desaprovados

culturalmente, repetitivos e de intensidade. Juntamente com Freud, a clínica faz concluir que há tensões prazerosas e relaxamentos desprazerosos.

Mas Freud não se atém à questão econômica, de aumento e redução da excitação. Pelo contrário, ele deixa bem marcado que a causa desses fenômenos é de ordem qualitativa, ou seja, de algo que implica uma diferença na quantidade, seja no ritmo ou no espaçamento temporal, e não apenas na quantidade por ela mesma. Todavia, isso que aponta para o fator qualidade o escapa teoricamente.

Este texto traz três formas de masoquismos entre-escutados na clínica. O masoquismo erógeno, o feminino e o moral. O primeiro se localiza ao fundo dos outros dois, ou seja, os engendrando, e também é o primeiro a ocorrer na vida do falante. O psicanalista mais uma vez esbarra nos limites do seu alcance teórico quando reflete sobre a causa do mesmo: “Sua base deve ser buscada ao longo de linhas biológicas e constitucionais e ele permanece incompreensível a menos que se decida efetuar certas suposições sobre assuntos que são extremamente obscuros” (Freud, 1924/1996, p. 179)

Assim, o psiquismo se fundaria nessa experiência de prazer e dor, que não possui, portanto, aporte no psíquico, mas no corpo, no funcionamento fisiológico da criança que se excita com um estímulo que é, ao mesmo tempo, prazeroso e desprazeroso. Freud diz, por esses termos, que o psiquismo se estrutura a partir do masoquismo originário/erógeno.

A partir dessas proposições freudianas, podemos relacionar essa experiência de prazer/dor face à inscrição do pulsional com o campo do gozo lacaniano. Assim, algumas frases como *o corpo isso se goza* e *o escrito é o gozo* podem ser melhor compreendidas, já que elas aproximam, corpo, gozo e escrita. Nesse sentido, Andrade (2016) afirma: “Uma escrita e uma letra que só podem ser pensadas em relação ao gozo” (p. 90).

Assim, se o gozo é o que escorre à inscrição de lalíngua no corpo, inscrição que deixa como marca o traço da letra, ele pode ser pensando em sua proximidade com isso que é prazer/dor da escrita dessa letra. Freud (1924/1996) localiza que a experiência advinda da inscrição pulsional é de qualidade, já que não é pura quantidade por haver a demarcação de uma diferença, seja de ritmo ou de alternância. Isso nos leva a conjecturar se essa experiência qualitativa com a letra pode ser interpretada como uma experiência estética do gozo, um gozo consequente dessa letra.

Essa proposição resguarda a assertiva de que a escrita dessa letra implica uma perda de gozo, fazendo daquele gozo absoluto apenas uma miragem mítica, ou seja, a perda de gozo não é questionada neste trabalho, tendo sido inclusive trabalhada no segundo capítulo. Contudo, o que está em questão é a construção de uma estética vinculada à escrita da letra,

respaldada por experiências que vêm tanto da clínica quanto da leitura de textos que suscitam o comparecimento do corpo, tendo embasamento também no que Freud apresentou como a noção de masoquismo originário e nos apontamentos lacanianos posteriores ao Seminário 20, *Mais, ainda*.

Assim, se a experiência com a escrita provoca o corpo, de modo a, muitas vezes, extrapolar as bordas da linguagem e fazer-nos objetos de nossas próprias experiências, este trabalho se propôs a produzir algumas linhas sobre essa estética vinculada à letra. Atrelado ao que Lacan propôs, como havendo a escrita e leitura desta escrita, podemos inferir que a estética com a letra é franqueada tanto nos primórdios da vida do falante como também nas produções em que a letra é seu suporte.

Mais uma vez chamando Benjamin a dialogar com Lacan, entendemos, a partir do que foi até aqui trazido sobre a escrita alegórica, que ela seria uma via de experienciar esta estética da letra. Fazemos essa aproximação considerando que o filósofo situa a estética tátil como aquela que impele todo o corpo a responder ao estímulo. Esta estética ampliaria a experiência alcançada na estética vinculada à aura, pois esta se restringiria às sensações ópticas, enquanto na tátil todo o corpo é feito de tecido. Além disso, como foi apresentado no tópico anterior, a estética tátil suscita a experiência com os traços mnêmicos, os primeiros traços marcados no psiquismo e que podem ser pensados como traços que dão aporte à letra lacaniana.

Assim, vimos que a proposta de aproximar as duas teorias por meio das produções de Benjamin e Lacan implicou em algumas possibilidades. Eles se encontraram nas proposições em relação à escrita, sendo ela uma via de experiência com o outro e de transmissão do irrepresentável. A ideia de escrita em Lacan não se restringe a um texto com letras gráficas; faz, antes, uma referência à escrita da letra do falasser.

Ressaltamos, contudo, que aproximá-los é diferente de identificá-los, pois as diferenças conceituais continuam preservadas. Uma inesperada contribuição da teoria benjaminiana à compreensão da letra lacaniana foi o lugar do outro resgatado pela noção de experiência em Benjamin. A letra, ainda que ilegível (porque não é necessariamente para ser lida), está direcionada a um terceiro, demarcando a radicalidade do enodamento dos três registros, pois só é possível transmitir o impossível pela via da linguagem.

O corpo também compareceu como uma possibilidade de diálogo entre eles, pois ambos o situam como meio de experienciar uma forma de estética, seja pelas sensações sinestésicas em Benjamin, seja pelo gozo em Lacan. Aqui eles se aproximam face ao objeto dessa pesquisa, pois a experiência estética na escrita é pensada como uma experiência com a estética da letra, e ambos pensam essa estética a partir dos primeiros traços mnêmicos da

constituição do falante; têm, portanto, o mesmo pensamento de origem. Claro que os desenvolvimentos teóricos são particulares de cada campo, mas a partir do que foi encontrado nessa pesquisa, pensamos que a estética da letra estaria presente tanto na estética tátil experienciada pela escrita alegórica, quanto na noção de escrita para a psicanálise lacaniana.

Diante do apresentado nas linhas deste trabalho, chegamos ao fim do que nos propomos a tecer como hipótese para esta pesquisa. O percurso realizado até aqui objetivou, através do diálogo entre Walter Benjamin e Jacques Lacan, refletir sobre uma experiência que fez, primeiramente, uma provocação nesta que aqui vos escreve. Tais teóricos tiveram seus conceitos explorados e tensionados, porquanto tiveram suas barreiras ultrapassadas ao serem chamados a dialogar.

Podemos concluir, a partir dessa experiência de escrita e com a escrita desses e outros autores, que o ato de pesquisar, questionar, elaborar e escrever implica em perdas e ganhos, talvez mais perdas que ganhos. Escrever é um ato que além de demandar gasto de tempo e energia, pede a castração daquele que se aventura a tal percurso. Não se faz possível trançar letras sobre uma folha em branco sem que o medo dessa folha seja atravessado, sem que os entendimentos sejam a todo momento balançados e sem que a insegurança seja a companheira mais próxima. E me ponho a questionar: por que não paramos? Por que não jogamos tudo para o ar e desistimos dessa sessão de cortes? Há o desejo, esse que está justamente implicado nessa castração. Mas há também esse sentir que, após toda essa teorização, poderia resumir com: *“Mais, mais, mais.., ainda”*.

4 - Referências Bibliográficas

- Adorno, T. W. (2012). *Correspondência, 1928-1940*. (José Marcos Mariani de Macedo, Trad.) 2. Ed. São Paulo: Editora Unespe.
- Andrade, C. (2016). *Lacan Chinês: poesia, ideograma e caligrafia chinesa de uma Psicanálise*. 2 ed. Maceió: EDUFAL
- Areâs, J. P. G. (2009). *A alegoria na lírica baudailleriana: uma leitura a partir de Walter Benjamin*. (Dissertação de mestrado). Universidade Católica de São Paulo, Sp.
- Aubert, J. (2001). Joyce com Lacan. In Escola Letra Freudiana. *A jornada de Ulisses: Palestras de Jacques Aubert no Brasil e outros trabalhos*. Ano XX, nº 28, (pp. 117-123). Rio de Janeiro, Ipanema.
- Azevedo, A. M. V. (2007). As bordas da letra. In: *Escrita e Psicanálise*. (Ana Costa e Doris Rinaldi Orgs.). Rio de Janeiro: Cia. de Freud. UERJ, Instituto de Psicologia.
- Barroso, A. F. (2015, abril). Lacan: entre linguagem e pulsão, por uma Psicanálise do sujeito. In: *Revista Subjetividades*, Fortaleza, 15(1): (pp.57-66).
- Barthes, R. (1977). *Aula*. Recuperado de: http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/160637/mod_resource/content/1/BARTHES_Roland_-_Aula.pdf.
- Barthes, R. (1987). *O prazer do texto*. Recuperado de: <https://social.stoa.usp.br/articles/0037/3107/BARTHES-Roland-O-Prazer-Do-Texto.pdf>.
- Barthes, R. (2000). *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. (Maria Laranjeira Trad.). São Paulo: Martins Fontes. (Obra originalmente publicada em 1953).
- Benjamin, W. (1994). *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. J. M. Barbosa e H. A. Baptista (Trad.) 3. ed. – São Paulo: Brasiliense. – (Obras escolhidas v. 3).
- Benjamin, W. (2011). *Escritos sobre mito e linguagem*. J. M. Gagnebin (Org.) S. K. Lages e E. Chaves (Trad.). São Paulo, Duas Cidades: Ed. 34.

- Benjamin, W. (2011). Rua de mão única. In R. R. Torres Filho e J. C. M. Barbosa (Trad.) *Obras escolhidas II*. – São Paulo: Brasiliense. (Obra originalmente publicada em 1928).
- Benjamin, W. (2012). A crise do romance: sobre Berlin alexanderplatz, de Doblin. In Sérgio Paulo Rouanet (Trad.) *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. – 8º Ed. Revista – São Paulo: Brasiliense. – (Obras Escolhidas v. 1). (Obra originalmente publicada em 1930).
- Benjamin, W. (2012). A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In Sérgio Paulo Rouanet (Trad.) *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. – 8º Ed. Revista – São Paulo: Brasiliense. – (Obras Escolhidas v. 1). (Obra originalmente publicada em 1935-1936).
- Benjamin, W. (2012). Experiência e pobreza. In Sérgio Paulo Rouanet (Trad.) *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. – 8º Ed. Revista – São Paulo: Brasiliense. – (Obras Escolhidas v. 1). (Obra originalmente publicada em 1933).
- Benjamin, W. (2012). Melancolia de esquerda: a propósito do novo livro de poemas de Erich Kastner. In Sérgio Paulo Rouanet (Trad.) *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. – 8º Ed. Revista – São Paulo: Brasiliense. – (Obras Escolhidas v. 1). (Obra originalmente publicada em 1930).
- Benjamin, W. (2012). O narrador. In Sérgio Paulo Rouanet (Trad.) *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. – 8º Ed. Revista – São Paulo: Brasiliense. – (Obras Escolhidas v. 1). (Obra originalmente publicada em 1936).
- Benjamin, W. (2013). *Origem do drama trágico alemão*. João Berrento (Trad.). 2ªed. Belo Horizonte: Autêntica Editora. (Obra originalmente publicada em 1928).
- Buck-morss, S. (1996, ago-dez). Estética e Anestésica: o “ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado. In *Travessia Revista de Literatura*, n. 33, (pp. 11-41). UFSC: Ilha de Santa Catarina.
- Campolina, A. (2006). A prática da letra: uma escrita lógica do gozo. In: *O campo do gozo*. Ano XXV. Rio de Janeiro: Escola Letra Freudiano.
- Ceia, C. (1998). Sobre o conceito de alegoria. In: *Matraga* nº 10.
- Costa, A. (2015). *Litorais da Psicanálise*. São Paulo: Escuta.

- Damião, C. M. (2003/04). Esteticismo, política e sexualidade: uma exceção à crítica de benjamin ao esteticismo. In: *Revista Mackenzie Educação, Arte e História da Cultura*. ano 3/4, n. 3/4, p. 81-87.
- Damião, C. M. (2013). Anti-classicismo, mística judaica, símbolo e alegoria. In: *Cadernos Benjaminianos*. Número especial. pg 55-69. Belo Horizonte.
- Didier-Weill, A. (2015). *Os nomes do pai*. Rio de Janeiro: Contra-capá.
- Ferrari, S. C. M. (2000). *Dialética é Filologia em Walter Benjamin*. (Tese de doutoramento). Campinas, Sp.
- Fingermann, D. (2012, junho). Da lógica da interpretação à prática da letra. *Stylus*. nº 24 (pp. 117-124).
- Franco, A. L. V. (2010). *Walter Benjamin: a verdade em imagens*. (Tese de doutoramento). Puc-Rio, Rio de Janeiro.
- Freud, S. (1996). Projeto para uma psicologia científica. In: *Obras completas*. Vol I. (Obra originalmente publicada em 1885).
- Freud, S. (1996). O chiste e sua relação com o inconsciente. In: *Obras completas*. Vol VIII. (Obra originalmente publicada em 1905).
- Freud, S. (1996). Totem e Tabu. In: *Obras completas*. Vol XIII. (Obra originalmente publicada em 1913).
- Freud, S. (1996). O problema econômico do masoquismo. In: *Obras completas*. Vol XIX. (Obra originalmente publicada em 1924).
- Gagnebin, J. M. (1999). *História e Narração em Walter Benjamin*. 2º Ed. São Paulo, SP: Editora Perspectiva.
- Gagnebin, J. M. (2007). Da escrita filosófica de Walter Benjamin. In M. Seligmann-Silva (Org.) *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: Fapesp: Annablume.

- Gagnebin, J. M. (2007). Walter Benjamin, um “estrangeiro de nacionalidade indeterminada, mas de origem alemã”. In M. Seligmann-Silva (Org.). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: Fapesp: Annablume.
- Gagnebin, J. M. (2014). *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34.
- Garcia-Rosa, L. A. (1990). *O mal radical em Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Guerra, A. M. C. (2009). Sutilezas do tratamento do real no final do ensino lacaniano: a letra, o savoir-y-faire e L’âme à tiers. In: *Saber fazer com o real: diálogos entre psicanálise e arte*. (Marcia Mello de Lima e Marco Antônio Coutinho Jorge Orgs.) Rio de Janeiro: Cia. de Freud.
- Kothe, F. R. (1978). *Benjamin e Adorno: confrontos*. São Paulo: Ática.
- Lacan, J. (1998). Função e campo da fala e da linguagem. In: *Escritos*. (Vera Ribeiro Trad.). Rio de Janeiro: Zahar. (Obra originalmente publicada em 1953.)
- Lacan, J. (1998). A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: *Escritos*. (Vera Ribeiro Trad.). Rio de Janeiro: Zahar. (Obra originalmente publicada em 1957.)
- Lacan, J. (1999). *O seminário, livro 5: as formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Zahar. (Obra originalmente publicada em 1957-58).
- Lacan, J. (1986) *Seminário, livro 7: A ética da psicanálise*, versão Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zaha. (Originalmente publicado em 1959-1960).
- Lacan, J. (1962-1963/2005). *O Seminário, livro 10: A angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor
- Lacan, J. (2008). *Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*; (M.D. Magno Trad.). Rio de Janeiro: Zahar. (Originalmente publicado em 1964).
- Lacan, J. (1998). O seminário sobre “A carta roubada”. In: *Escritos*. (Vera Ribeiro Trad.). Rio de Janeiro: Zahar. (Obra originalmente publicada em 1966.)
- Lacan, J. (2009). *Seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante*. (Vera Ribeiro Trad.) - Rio de Janeiro: Zahar. (Obra originalmente publicada em 1971).

- Lacan, J. (2003). Lituraterra. In *Outros Escritos* (pp. 15-25). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. (Originalmente publicado em 1971).
- Lacan, J. (2008). *O seminário: livro 20: mais, ainda*. (M. D. Magno Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Obra originalmente publicada em 1972-73).
- Lacan, J. (2003). Posfácio ao Seminário 11. In: *Outros escritos*. (Vera Ribeiro Trad.). Rio de Janeiro: Zahar. (Originalmente escrito em 1973).
- Lacan, J. (1974). *A terceira*. Recuperado de: http://www.freud-lacan.com/Champs_specialises/Langues_etrangeres/A_terceira.
- Lacan, J. (2007). *Seminário, livro 23: o sinthoma*. (Sergio Laia Trad. André Telles Rev.). Rio de Janeiro: Zahar. (Obra originalmente publicada em 1975-1976).
- Leite, N. (2007). *Linguagem e gozo*. (Nina Virginia de Araújo Leite, Sueli Aires, Viviane Veras Org.). Campinas, Sp: Mercado de Letras.
- Leite, N. (2007). *Lalíngua: território de gozo/Gozo: território de lalíngua*. In: *Linguagem e gozo*. (Nina Virginia de Araújo Leite, Sueli Aires, Viviane Veras Org.). Campinas, Sp: Mercado de Letras.
- Mandil, R. (2003). *Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Contra Capa Livraria/ Faculdade de Letras UFMG.
- Miller, J. A. (2009). *Perspectivas do Seminário 23 de Lacan: O sinthoma*. Rio de Janeiro, Zahar.
- Miranda, L. A. (2007). *O Joyce de Lacan e ('o) nosso*. In: *Linguagem e gozo*. (Nina Virginia de Araújo Leite, Sueli Aires, Viviane Veras Org.). Campinas, Sp: Mercado de Letras.
- Muricy, K. (2009). *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Nau.
- Peres, W. G. (2012). *A escrita literária como autobioficção: parlêtre, escrita, sinthoma*. (Tese de doutoramento). Universidade de Brasília. Recuperado de: http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/12543/3/2012_WesleyGodoyPeres_Parcial.pdf.

- Rego, C. M. (2006). *Traço, letra, escrita: Freud, Derrida, Lacan*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Rinaldi, D. (2006, dezembro). Joyce e Lacan: algumas notas sobre escrita e psicanálise. *Pulsional: Revista de Psicanálise*. ano XIX, n. 188 (pp. 74-81).
- Rinaldi, D. (2007). Escrita e Invenção. In: *Escrita e Psicanálise*. (Ana Costa e Doris Rinaldi Orgs.). Rio de Janeiro: Cia. de Freud. UERJ, Instituto de Psicologia.
- Rosa, M. (2009). Da cadeia significante à constelação letras: os signos do gozo In: *Ágora*. v. XII n. 1, (pp. 53-73).
- Seligmann-silva, M. (2005). *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34.
- Seligmann-Silva, M. (2006). Escrituras da história é da memória. In M. Seligmann-Silva Org. *Palavra e Imagem: Memória e escritura*. Chapecó: Argos.
- Seligmann-silva, M. (2007). Double Bind: Walter Benjamin, a tradução como modelo de criação absoluta e como crítica In: M. Seligmann-Silva Org. *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: Fapesp: Annablume.
- Seligmann-Silva, M.(2005). *Após o “violento abalo”*. *Notas sobre a arte: relendo Walter Benjamin*. In: *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34.
- Silva, R. C. (2006). *Cultura, dominação e emancipação: dois pontos de vista*. InterAções: Cultura e Comunidade. v.1, n. 1.
- Tiburi, M. (2006). Filosofia cinza. In: *Palavra e Imagem: memória e escritura*. Chapecó: Argos.
- Valas, P. (2001). *As dimensões do gozo: do mito da pulsão à deriva do gozo*. (Lucy Magalhães trad.) Rio de Janeiro: Zahar.
- Valle, A. M. (2007). Beirar o impossível: a escrita de Clarice Lispector e o Real. In: *Escrita e Psicanálise*. (Ana Costa e Doris Rinaldi Orgs.). Rio de Janeiro: Cia. de Freud. UERJ, Instituto de Psicologia.

- Veras, V. (2007). Gozo: o que não tem concerto nem nunca terá. In: *In: Linguagem e gozo. (Nina Virginia de Araújo Leite, Sueli Aires, Viviane Veras Org.). Campinas, Sp: Mercado de Letras.*
- Vidal, L. A. (2001). Stephen e a escritura. In: *In: Escola Letra Freudiana. A jornada de Ulisses: Palestras de Jacques Aubert no Brasil e outros trabalhos. Ano XX, nº 28, (pp. 117-123). Rio de Janeiro, Ipanema*