

UNIVERSIDADE FEDERAL DA GOIÁS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

MARINA JUNQUEIRA CANÇADO

O BEM-DITO SERTÃO:
AS VEREDAS DE LALÍNGUA EM GUIMARÃES ROSA

Goiânia
2020



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES 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 9.610/98](#), 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.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese

2. Nome completo do autor

Marina Junqueira Cançado

3. Título do trabalho

O bem-dito sertão: as veredas de lalíngua em Guimarães Rosa

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);
- b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **MARINA JUNQUEIRA CANÇADO, Discente**, em 14/08/2020, às 14:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

Documento assinado eletronicamente por **Cristóvão Giovani Burgarelli, Professor do Magistério Superior**, em 19/08/2020, às 11:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

https://sei.ufg.br/sei/controlador.php?acao=documento_imprimir_web&acao_origem=arvore_visualizar&id_documento=1606891&infra_sistema=1... 1/2

01/09/2020

SEI/UFG - 1488874 - Termo de Ciência e de Autorização (TECA)



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1488874** e o código CRC **23588227**.

Marina Junqueira Cançado

O Bem-Dito Sertão:

As veredas de lalíngua em Guimarães Rosa

Dissertação de mestrado apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Goiás, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Psicologia.

Linha de pesquisa: Bases históricas, teóricas e políticas da psicologia.

Orientador: Prof. Dr. Cristóvão Giovani Burgarelli

Goiânia

2020

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

Junqueira Cancado, Marina

O bem-dito sertão: as veredas de lalíngua em Guimarães Rosa
[manuscrito] / Marina Junqueira Cancado. - 2020.
lxxvi, 76 f.

Orientador: Prof. Dr. Cristóvão Giovani Burgarelli.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Educação (FE), , Goiânia, 2020.
Bibliografia.

1. Psicanálise. 2. Literatura. 3. Grande Sertão. 4. lalíngua. I.
Giovani Burgarelli, Cristóvão , orient. II. Título.

CDU 159.9



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE EDUCAÇÃO

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Aos vinte e três dias do mês junho de dois mil e vinte (23/06/2020) às 09:00 reuniram-se os componentes da Banca Examinadora: **Prof. Dr. Cristóvão Giovani Burgarelli**, doutor em **Linguística** pela UNICAMP, **Profª. Drª. Libéria Rodrigues Neves**, doutora em **Educação** pela UFG, e **Prof. Dr. Rodrigo Vieira Marques**, doutor em **Filosofia** pela UFSCar para, sob a presidência do primeiro, e em sessão pública em sessão realizada através de plataforma virtual segundo a Instrução Normativa PRPG/UFG 001, de 27 de março de 2020, procederem à defesa da dissertação intitulada: "**O bem-dito sertão: as veredas de lalíngua em Guimarães Rosa**" em nível de Mestrado, área de concentração em Psicologia, de autoria de **Marina Junqueira Caçado**, discente do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Goiás. A sessão foi aberta pelo presidente da Banca Examinadora, Prof. Dr. **Cristóvão Giovani Burgarelli**, 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 concluídos e eu, **Profª. Drª. Priscilla Melo Ribeiro de Lima**, coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da FE/UFG, lavrei a presente ata que assino juntamente com os membros da Banca Examinadora.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Cristóvão Giovani Burgarelli

Profª. Dra. Libéria Rodrigues Neves

Prof. Dr. Rodrigo Vieira Marques

Profª. Dra. Priscilla Melo Ribeiro de Lima (Coordenadora do PPGP)

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Cristóvão Giovani Burgarelli, Professor do Magistério Superior**, em 23/06/2020, às 10:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

https://sei.ufg.br/sei/controlador.php?acao=documento_imprimir_web&acao_origem=arvore_visualizar&id_documento=1264829&infra_sistema=1... 1/2



Documento assinado eletronicamente por **Libéria Rodrigues Neves, Usuário Externo**, em 23/06/2020, às 11:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo Vieira Marques, Professor do Magistério Superior**, em 06/07/2020, às 18:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1174541** e o código CRC **1FDC11C8**.

Agradecimentos

Agradeço primeiramente ao meu orientador professor Dr. Cristóvão Giovani Burgarelli, por ter acreditado em meu projeto e guiado meus passos na travessia do sertão do mestrado acadêmico.

Aos meus pais, que sempre me incentivaram a estudar, ler e aprender, a buscar com meus próprios passos um caminho de cuja autoria eu pudesse me orgulhar.

A meu companheiro de vida e viagens, Leandro, que suportou com resignação as ausências e angústias que esse caminhar me causou.

A minhas companheiras de luta e trabalho no Tribunal Regional do Trabalho, Gabriela, Cristina, Juliana e Mabel, que sempre me apoiaram, incentivaram, riram e choraram com os percalços do período do mestrado.

Finalmente, e não com menos importância, ao meu analista Renato Mendonça Lucas, que me apresentou o *Grande Sertão* da forma mais apaixonada e bela que uma leitura psicanalítica poderia ter desse romance eterno. Por tudo o mais que eu pude receber de presente por sua escuta, minha eterna gratidão.

E me cerro, aqui, mire e veja.
Isto não é o de um relatar passagens de sua vida, em toda admiração.
Conto o que fui e vi, no levantar do dia. Auroras. Cerro. O senhor vê. Conteí tudo.
Agora estou aqui, quase barranqueiro.
Para a velhice vou, com ordem e trabalho.
Sei de mim? Cumpro.
O Rio de São Francisco – que de tão grande se comparece –
parece é um pau grosso, em pé, enorme...
Amável o senhor me ouviu, minha ideia confirmou: que o Diabo não existe. Pois não?
O senhor é um homem soberano, circunspecto.
Amigos somos. Nonada.
O diabo não há! É o que eu digo, se for...
Existe é homem humano.
Travessia.

Guimarães Rosa em Grande Sertão: Veredas (1994, pp.874-875)

Resumo

O presente trabalho teve como objetivo discutir como a prática da letra de Guimarães Rosa em seu romance Grande Sertão Veredas deixa emergir o conceito de lalíngua, forjado por Jacques Lacan. Para esta discussão, inicialmente, será destacado o caminho de Freud e Lacan com a literatura e como eles a tomam como uma emergência do inconsciente em seu funcionamento. Recusando adotar a postura de um campo externo que analisa a arte, o trabalho aqui desenvolvido visa estabelecer como a obra literária, como um resto de formação inconsciente que deixa emergir a própria psicanálise. Como um segundo ponto, o trabalho se debruça sobre o conceito de lalíngua, seus desdobramentos para a teoria psicanalítica e seu evidente enodamento com a literatura poética, que escancara um não-saber, uma quebra de sentido e deixa advir o furo da linguagem que é lalíngua. Finalmente, o trançado se enlaça nas letras da narrativa empreendida por Guimarães Rosa como subversão da língua que possibilita a emergência de uma língua entre outras, lalíngua como proposta por Lacan. Os neologismos, onomatopeias e demais figuras de linguagem colocados no narrar do jagunço Riobaldo fazem a fenda que quebra o sentido e o significado, transbordando uma língua outra, lalíngua, repleta de gozo e resistente a qualquer tentativa de apreensão.

Palavras-chave: Grande Sertão. Lalíngua. Psicanálise. Literatura. Freud. Lacan.

Abstract

The present work aimed to discuss how the practice of the lyrics of Guimarães Rosa in his novel *Grande Sertão Veredas* allows the concept of *lalangue* to emerge, forged by Jacques Lacan. For this discussion, initially, the path of Freud and Lacan with literature and how they take it as an emergency of the unconscious in its functioning will be highlighted. Refusing to adopt the posture of an external field that analyzes art, the work developed here aims to establish as the literary work, as a rest of unconscious formation that allows psychoanalysis itself to emerge. As a second point, the work focuses on the concept of *lalangue*, its unfolding for psychoanalytic theory and its evident connection with poetic literature, which opens up a lack of knowledge, a breakdown of meaning and leaves a hole in the language that is *lalangue* itself. Finally, the braid is linked to the lyrics of the narrative undertaken by Guimarães Rosa as a subversion of the language that enables the emergence of one language, among others, *lalangue* as proposed by Lacan. The neologisms, onomatopoeia and other figures of speech placed in the narrative of the backcountry Riobaldo make the crack that breaks the meaning, overflowing another language, *lalangue*, full of joy and resistant to any attempt at apprehension.

Keywords: Grande Sertão. *Lalangue*. Psychoanalysis. Literature. Freud. Lacan.

Sumário

Introdução	10
1 Psicanálise e Literatura	18
1.1 Freud e os escritores.....	20
1.2 Lacan e a literatura.....	29
1.3 Psicanálise entr(arte).....	36
2 Lalíngua: uma língua entre outras	42
2.1 Do não-todo de lalíngua, nasce a língua	42
2.2 Do embargo ao embarque no furo	46
2.3 Lalíngua no amor e no poético.....	50
3 Lalíngua no Sertão: Guimarães Rosa poeta.....	56
3.1 A língua rosiana	59
3.2 O amor rosiano.....	65
Considerações Finais	70
Referências Bibliográficas.....	73

Introdução

Para iniciar a narrativa desta dissertação é preciso afirmar que qualquer texto, seja ele acadêmico ou poético, é uma marca em letras da história de quem o escreve. Esta marca, este traço, cravado em pedra, no papel ou em bites eletrônicos, proporciona em suas entrelinhas a emergência de um sujeito, uma enunciação. Assim é que, ao tecer esta prosa acadêmica sobre o deslizar de lalíngua na letra de Guimarães Rosa em seu Grande Sertão Veredas, teço, à minha revelia, também o meu trançado.

Meu arrebatamento¹ literário se deu ainda em minha infância. Enquanto meu irmão aguardava um novo jogo ou brinquedo, eu esperava ansiosamente a visita à livraria, onde eu podia escolher um livro para ler durante as férias. Sempre rodeada por livros, fascinada por histórias, o encantamento pela literatura aflorou fortemente nos anos de colegial. Enquanto os colegas sofriam com a leitura dos clássicos a nós apresentados durante o Ensino Médio, eu seguramente vivi todos os agouros e belezas contidos em *A Moreninha*, *a Dama das Camélias*, *Senhora*, *O Cortiço*, *Dom Casmurro* e *Os Lusíadas*. Surpreendentemente, não conheci o sertão de Guimarães Rosa nessa época, mas sim *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, e *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. O primeiro me apresentou um sertão duro, seco e angustiado. O segundo, doído e árido. Ambos não foram uma grande paixão para mim. É como se o melhor, o verdadeiro apaixonamento, tivesse que vir balizado por um crivo, a psicanálise.

Durante os anos de graduação em psicologia, meu caminhar levou-me à psicanálise também com a ajuda da literatura, com romances e histórias que sempre me encabulavam pelo fato de que havia algo que escapava ao texto, algo que parecia flutuar entre as letras e dizia, e não dizia, um algo a mais do humano do que o próprio autor podia supor. Essas personagens “incompletas”, humanas em demasia, demarcaram o caminho para meu entrelaçamento com esse campo criado por Freud em que não há promessas de salvação, nem respostas prontas para o sofrimento humano. Há, por outro lado, uma provocação para sempre narrar-se mais, uma convocação para que o narrar da própria história se desenlace no tilintar das palavras, agora embebidas pela sintaxe do desejo, a grande mola que faz advir o sujeito.

O Grande Sertão de Guimarães Rosa nasceu para mim durante minha formação em psicanálise, quando um longo estudo foi empreendido para percorrer sertão adentro desse livro

¹ O termo “arrebatamento” vem aqui alinhado com a tradução proposta por Vera Ribeiro do texto de Lacan “*Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein*”, que será trabalhado nesta dissertação mais adiante. A tradução em português do romance de Duras propõe o termo “deslumbramento”, mas acredito que ser arrebatado pelo texto é muito mais próximo do que diz tanto Duras quanto Lacan no que se refere a esse efeito de assalto, arroubo provocado pela escrita literária.

epopeico com o intuito de identificar aquilo que Freud aponta, em toda a sua obra, como ser-tão, sem ser-sem, sem deixar de ser-se. O jogo de palavras empreendido por Rosa casa com a equivocação freudiana no sentido de que, ao percorrer as páginas do romance, acaba-se por se deparar com o romance humano, suas angústias e sua sempre eterna tentativa de chegar até “o rabo da palavra”. Essa expressão é usada por Riobaldo para apontar o que é mesmo dificultoso na vida, muito mais do que o agir e o não agir, mais do que fazer ou não fazer. O que embrulha o viver todo é essa busca incansável pela palavra que diga mesmo o que se é, e a certeza que, como fazem os cães, vamos todos perseguir esse rabo sem nunca o alcançar.

Trazer Lacan com sua construção de lalíngua, um artifício literário inventado para tentar dar conta disso que escapa ao texto, que se silencia, por um lado, mas que faz o dito ronronar, por outro, tornou-se não somente necessário, mas imprescindível para a elaboração deste texto que aqui se tece. Porque, mesmo que Freud tenha sempre enfatizado que é dos romances familiares, das histórias e palavras que se constitui o humano, é no termo forjado por Lacan, lalíngua, que se faz referência à articulação entre a dimensão da língua e o desejo inconsciente. Foi na obra de Lacan que me deparei com um privilegiar da linguagem que também é literário. O jogo de palavras empreendido, o dissecar das palavras em sílabas que contornam o sentido e o recurso à letra para dizer mais do que o texto, pois a letra é de uma dimensão mais próxima do real do que do simbólico. Toda essa preocupação radical com o uso da linguagem é especialmente importante no texto de Jacques Lacan e é por isso que sua psicanálise será privilegiada nesta narrativa.

Eleger lalíngua e reconhecê-la como uma criação literária de Lacan circundou a problemática do enodamento entre psicanálise, linguagem e literatura. E se lalíngua é a marca indelével do real entalhado no corpo do falante, de sua impossibilidade de completude, e nisso sua aproximação com as formulações sobre o amor em Freud e Lacan, não haveria discurso melhor do que a epopeia rosiana do *Grande Sertão: veredas* e o amor desamado, desconstruído e marcado de Riobaldo e Diadorim. Por que encontramos na narrativa de Riobaldo o constante alerta de que viver é perigoso? Será com o auxílio de grandes críticos e estudiosos da obra rosiana que encontraremos esteio. Com o grau de profundidade de sua obra, é possível supor que uma parcela considerável de toda a inteligência crítica brasileira já tenha se debruçado, lido e relido Guimarães Rosa. Autores como Benedito Nunes, Silviano Santiago, Walnice Galvão, Haroldo de Campos, e ainda outros nomes de importância, figuram com lugar de destaque por seu respeito e reverência ao poder da linguagem de Rosa, e é por isso que serão tomados aqui como referência para o estudo do *Grande Sertão Veredas* no que se refere à literatura. Em um

artigo em que articula os enlaçamentos da literatura e a filosofia com a batuta do *Grande Sertão*, Nunes (2013) nos aponta um caminho: “Narrar é perigoso, porque não se pode contar tudo – porque não se pode contar certo – e porque se deve fazê-lo” (p.166).

Nesse sentido, a vereda estreita que se ousa cruzar aqui acabou por se impor com vida própria. Como parte da grade obrigatória do mestrado, o ingresso no grupo de estudos *Entraste*, coordenado pelo Prof. Dr. Cristóvão Giovani Burgarelli e que conta com a cooperação de outros pesquisadores da UFG e de intercâmbios com pesquisadores da UFMG, USP, Unicamp e UVA/RJ, foi fundamental para o aprofundamento do retorno a Freud empreendido por Lacan, o mergulho nos textos lacanianos e a elucidação de como a implicação entre literatura e psicanálise seria tomada aqui. Também foi relevante meu contato com o Centro de Estudos *Outrarte*, vinculado ao Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, iniciado com a minha participação como ouvinte no X Encontro Outrarte / XVIII Jornada Corpolingüagem, em novembro de 2018. O *Outrarte*, que tem uma marcante influência sobre o *Entraste*, toma como base de seu funcionamento o intercâmbio entre a psicanálise e a literatura, recusando a posição de que a psicanálise poderia explicar a arte por ser um saber exterior. Por outro lado, assume a tarefa de tentar recolher os efeitos imprevisíveis da arte, de uma obra de arte, em especial a arte literária enquanto portadora das marcas do real do corpo da escritura. Certamente toda esta narrativa aqui trançada contou com essa lupa de leitura e entendimento fornecida pelos dois grupos de estudos.

Também cabe ressaltar que ao longo das disciplinas obrigatórias e eletivas do mestrado foi se tornando imperioso demarcar o caráter metodológico que esta dissertação assumiria. Um olhar apressado e superficial poderia supor que um trabalho acadêmico sobre bases teóricas da psicanálise e sua inter-relação com uma obra literária seria simplesmente um trabalho bibliográfico. Contudo é preciso uma compreensão mais aprofundada da psicanálise para se depreender que Freud se esforçou muito para estabelecer que a psicanálise tanto é uma disciplina clínica quanto um método próprio de apreensão do conhecimento, mesmo que seja distinto do método científico tradicionalmente vigente. Segundo Freud, “a psicanálise constitui uma combinação notável, pois abrange não apenas um método de pesquisa das neuroses, mas também um método de tratamento baseado na etiologia assim descoberta” (Freud, 1913[1911]/1996, p. 225).

O que se depreende sobre o método psicanalítico, aqui tomado como único possível para este texto, não pode afastar-se do método interpretativo proposto por Freud e referendado por Lacan. A interpretação aqui, nos moldes da psicanálise, não pode jamais afastar-se de um

privilegiar da transferência, motivo pelo qual é tão essencial que o reconhecimento das influências transferências de Freud, Lacan e Guimarães Rosa sobre esta pesquisadora não possa ser negligenciado. Que Guimarães Rosa exerça, com sua letra, um arrebatamento em mim é motivo suficiente para sua escolha aqui. E o estudo de seu estilo de linguagem, sua subversão da língua tradicional produzindo os efeitos de lalíngua, como aponta Lacan, ancorado sempre em Freud, já circundam e delineiam o trabalho a ser feito.

Assim é que, segundo Oliveira e Tafuri (2012), tanto a investigação quanto a escrita referente à pesquisa em psicanálise devem sempre conter a implicação do autor, de forma que as diversas transferências implicadas na atividade da pesquisa tenham um lugar de reconhecimento. O rigor imposto por Freud ao inventar seu método não deixa de ser metódico, mesmo que não seja coerente com o modelo positivista de ciência, que impõe um afastamento necessário entre pesquisador e objeto.

Embora se trate de um método mais próximo da epistemologia filosófica, em que a implicação e a interpretação ganham valor por sua aplicabilidade prática, vemos em toda a obra Freudiana, e mesmo em Lacan, que a psicanálise sempre se afastou de digressões que lhe imputassem um caráter puramente humanista, místico ou religioso, ao mesmo tempo em que recusou um caráter cientificista imposto pelo pensamento cartesiano.² Em seu texto *A ciência e a verdade*, Lacan (1965/1998b) ressalta como Freud demarcou esse território “sempre com uma segurança sem retardos e com um rigor inflexível” (p.872). A pesquisa teórica em psicanálise, ainda que em ambiente acadêmico, não pode se abster de levar em conta essa tensão e, se não pode solucionar a equação, deve pelo menos trazê-la ao debate.

Como aprendi com Lacan que não escolho de fato falar a língua que falo, que ela me escolhe em sua falta e seu tilintar de lalíngua, o texto aqui costurado teve início com o encabulamento de Freud e Lacan pela literatura, e com o modo pelo qual a psicanálise produzida por eles se afeta ao ingressar no romance e na poesia, nos produtos presenteados pelos grandes escritores criativos. Assim, o primeiro capítulo busca demarcar como o território literário é fértil para a psicanálise, não pelo estudo de biografias dos escritores e pela tentativa de apreensão do ato sublimatório, mas pelo material que ele traz, advindo de fontes de um saber que não é da pessoa que escreve, mas do Outro.

² Neste contexto, a expressão “pensamento cartesiano” assume o sentido de uma supervalorização da razão como forma de apreensão do mundo. Sabidamente, a psicanálise relativizou o peso e a extensão do pensamento racional ao dar especial ênfase aos processos inconscientes. Nesse sentido, Freud altera o algoritmo cartesiano do “Penso, logo existo”, para uma formulação invertida: “Existo onde não penso”.

Não é segredo que Freud sempre foi um apaixonado pela literatura e nutriu um grande sonho de ser ele mesmo um romancista. A influência identificada pelas inúmeras citações de Goethe, Zola, Heine e Shakespeare em toda a obra não deixa dúvida do papel da literatura na criação freudiana. De fato, desde a época de Freud até a atualidade, a psicanálise tem recebido muito mais “apropriação” por escritores e artistas, do que por médicos e psicólogos. Em seu estudo autobiográfico Freud (1925[1924]/1996) atesta que os “homens de letras” foram os responsáveis pelo interesse inicial da psicanálise na França, e a dedicação da psicanálise aos campos da literatura, estética, história das religiões, mitologia, folclore e educação é profícua e não deve ser ignorada.

Na verdade, ao examinarmos a obra de Freud, é bem possível identificar que muitos de seus livros assemelham-se a obras de imaginação, com bela linguagem e poéticas afinadas. O livro dos chistes, por exemplo, pode ser lido quase como uma coletânea de crônicas ou pequenos contos. Em *Totem e Tabu* e em *Moisés e o Monoteísmo* pode-se vislumbrar traços de um romance histórico, uma invenção delirante, com traços de genialidade. A preocupação estética com a linguagem escrita e suas implicações rendeu-lhe o prestigioso prêmio Goethe de Literatura em 1930, não somente por ter exaltado o texto de Goethe como um exemplar de escritor ao longo de toda a sua obra, mas também pelo evidente caráter romanesco que muitos de seus livros possuem. O uso das palavras, a preocupação com os fonemas e a sintaxe na língua alemã perpassam seu legado e apontam para o fato de que a linguagem é mais significativa do que uma mera reunião de signos. Freud já assinalava que esses símbolos linguísticos traduzem um mais-além do que o texto. Há sempre um outro narrar que atravessa a linguagem.

Também Lacan não deixou de privilegiar a boa literatura na construção de seu ensino. N’*O seminário sobre “A Carta Roubada”*, examina o conto de Edgar Allan Poe como um exímio exemplo do encadeamento do significante,³ que sempre desliza e nunca pode ser capturado por completo. Em seu arrebatamento pelo texto de Marguerite Duras, rende-se ao incrível poder de deixar transparecer o funcionamento do inconsciente que revelam certas

³ Aqui é preciso pontuar a diferença entre a relação de significante e significado para a linguística, representada por Ferdinand de Saussure e para a psicanálise lacaniana. Primeiro Lacan subverte o modo como o signo saussureano comparece escrito no Curso de Linguística Geral, assim: o significante está sobre o significado, representado na fórmula $\frac{S}{s}$. A separação de significante e significado como ordens distintas e inicialmente separadas por uma barreira resistente à significação marca a linguística moderna, defendendo que nenhuma significação se sustenta a não ser pela remissão a uma outra significação. Depois, mais do que isso, em vez dessa fórmula, Lacan escreve $f(S) \frac{I}{s}$. Segundo a formulação lacaniana, o inconsciente é que resiste ao significado, fazendo com que o significante esteja em função do impasse instalado pelo inconsciente no sujeito. Dessa forma, o significante de fato entra no significado, tendo o inconsciente e suas leis de funcionamento operando as figuras da metáfora e metonímia para exercer seu domínio.

práticas com a letra. Nos últimos anos de sua produção, já com a construção de lalíngua inserida em seu texto, Lacan chega a James Joyce como que atraído por um ímã e passa ao estudo de como a subversão da língua inglesa operada na pena do escritor irlandês cria a fenda de sentido no significado e deixa escapar lalíngua por entre as letras, criando um efeito de letra no corpo do texto, um efeito poderoso e estonteante, algo que muitos poucos escritores conseguiram. Aqui tentarei um entrelaçamento que coloca Guimarães Rosa no lugar desse artifício na “língua brasileira”.

É importante ressaltar que a língua subvertida por Rosa não é simplesmente língua portuguesa, mas língua brasileira, naquilo em que porta, além da sintaxe e da gramática portuguesas, o tom e a marca de um Brasil sertanejo, com ritos, sons e ritmos muito próprios. O grau de penetração no fundo da língua, do regionalismo que não se prende a uma geografia, mas mergulha na cultura, no misticismo, no mistério de uma brasilidade, é essencial para demarcar que Rosa deixa um rastro de lalíngua especialmente aqui no Brasil, onde sua língua é mais do que portuguesa, é “jagunceja”.

Ao finalizar o primeiro capítulo com o terreno assentado quanto à busca na literatura para um melhor-dizer na psicanálise, inicia-se, no segundo capítulo, a travessia do sertão de lalíngua, sua conceituação, que diz respeito a como esse conceito advém na obra de Lacan como afirmação de que a linguagem é não-toda, de que há sempre uma “falha na comunicação” entre os falantes por onde corre o gozo. Da mesma forma que Guimarães Rosa encerra seu romance com a palavra “travessia”, seguida do símbolo do infinito, nesta dissertação o atravessamento de lalíngua também se mostrará num serpenteio do interminável, inapreensível. Mesmo sendo um termo forjado por Lacan, será frisado como ele também se encontra entredito no texto freudiano, atestando a tese irrefutável de que o retorno constante a Freud é a grande contribuição da obra lacaniana. Busca-se aprender com diversos autores que tentam se aproximar da elaboração conceitual de lalíngua, mas, por questões de amor e necessidade, toda a via de elaboração desta dissertação se mantém no rastro de Freud e Lacan. Amor, pois Freud me ensinou que uma análise sem transferência é uma impossibilidade, logo um escrito que não leve em conta minha transferência com esses dois psicanalistas evidentemente seria muito mais manco do que já inevitavelmente seria. Necessidade, porque não há de se ler Guimarães Rosa acreditando na gramática tradicional, na sintaxe ou na lógica. Tudo no *Grande Sertão*, cada palavra ou frase, se expandem em significantes de forma muito mais preciosa com a lupa da elaboração de Lacan.

Para trançar os laços de lalíngua vários autores foram convocados aqui, sempre com o objetivo de um melhor aprofundar sobre essa invenção lacaniana. Jean Claude Milner, com seu livro *O amor da língua*, foi especialmente privilegiado. Também foi utilizada a coletânea de artigos resultante de um profícuo encontro promovido pela *Association Encore de Psychanalyse* em São Paulo com membros tanto do Brasil quanto da França, que teve como tema *Savoir-fair avec lalangue* e que conta com artigos de alguns membros do *Outrarte*. Outros artigos encontrados nas principais bases de dados de pesquisa e artigos acadêmicos (SciELO, Google acadêmico e Banco de Teses & Dissertações da Capes) também serviram de apoio à tessitura deste texto, que, mesmo reconhecendo-se incompleto, e sem pretensões oceânicas, buscou pelo menos tecer uma prosa que dê conta de ser narrativa, que tenha lastro e cabresto.

Finalmente, considerando que “só se sai do sertão é tomando conta dele a dentro” (Rosa, 1994, p.391), no terceiro capítulo será o momento de convocar a presença de Riobaldo e sua narrativa, seu contar sobre seus jagunços companheiros, Diadorim e o compadre Quelemém para uma elaboração sobre como Guimarães Rosa deixa transbordar em seu texto a fenda de lalíngua como se escrevesse poesia pura. As homofonias, aliterações, onomatopeias e neologismos todos estão arranjados para produzir esse efeito de equivocação, de não-dizer-dizendo, esse ponto de poesia que nos faz mergulhar sertão a dentro. Fugindo da armadilha de acabar em uma crítica literária (que nem se presta à literatura e nem faz jogo com a psicanálise), o objetivo foi extrair do texto a emergência de lalíngua e o efeito de quebra de sentido que permite o deslizar do significante, deixando advir o sujeito que interessa à psicanálise. Vemos com Machado (2011) este ponto de (des)encontro:

A lalangue é um conceito que, como se pode observar na escrita e na própria posição de Guimarães Rosa frente a sua escrita, demonstra que a língua serve mais à satisfação do que à comunicação. Essa satisfação, ou esse gozo com o uso da língua, pode ser compreendido como o resíduo do entrelaçamento entre o sujeito e o campo simbólico, um ponto irreduzível e inassimilável para o falante. Ele é o próprio excesso que escapa à possibilidade de representação e de tradução, excesso que a problemática da tradução dos textos de Rosa ilustra de maneira satisfatória. (Machado, B. F. V., 2011. p. 237)

Como conclusão impossível, o trabalho visa contribuir com a reflexão teórica de lalíngua pelo mergulho na literatura de Guimarães Rosa em seu sertão. Se lalíngua é uma língua que não corresponde a nenhuma outra e, ao mesmo tempo, é toda língua, será no ilegível da língua rosiana, que insiste em atravessar o sertão da linguagem, em desbravá-la e que resiste a

toda e qualquer tentativa de decifração, que poderemos ver seu pleno brilho, escapando por entre a poesia do narrar do jagunço.

1 Psicanálise e Literatura

A aproximação de Freud, e conseqüentemente da psicanálise, com a literatura tem historicamente tomado dois caminhos distintos. O primeiro, o qual não será tomado nesta dissertação, é uma tentativa de interpretação do texto tal qual uma análise clínica, tomando a produção literária como uma manifestação do inconsciente do escritor. Tal atitude tem usado como justificativa a reivindicação de um lugar para a psicanálise que a autorizaria a analisar textos dos escritores criativos por ser fundamentalmente uma ciência da linguagem, um campo que interpreta o texto da neurose e as formações do inconsciente (sonhos, atos falhos, chistes, sintomas) e, porque não, os escritos dos escritores. Essa análise biográfica do escritor foi tentada algumas vezes por Freud, em escritos sobre Leonardo da Vinci, Dostoiévski e Goethe.

Contudo, o estudo sobre Leonardo da Vinci, de 1910, não foi somente o primeiro, mas o último estudo biográfico de Freud sobre um grande artista. Os textos sobre Dostoiévski e Goethe não focam precisamente na compreensão do funcionamento psíquico desses escritores para que se compreenda sua escrita, mas meramente em um uso de suas histórias pessoais para melhor explicitar conceitos psicanalíticos. No ensaio sobre Leonardo, o próprio Freud já nos alerta de que seria muito interessante se a psicanálise pudesse descrever a maneira pela qual “a atividade artística se origina nos instintos primitivos da mente” (Freud, 1910a/1996, p.137). Porém, é exatamente nesse ponto em que a psicanálise deve recuar. No ensaio *Dostoiévski e o Parricídio* (1928[1927]/1996) ele nos diz que “diante do problema do artista criador, a análise, ai de nós, tem de depor suas armas” (p.183). A redução do escritor a seu texto e o rebaixamento do texto a uma patologia, como se a obra ou o texto pudessem ser tomados como um sintoma analisável, não se sustenta quando lembramos do grande esforço de Freud para situar a psicanálise como um campo aberto, que também deve deter-se frente ao mistério, ao que escapa do controle da ciência.

A partir do texto *O estranho*, de 1919, Freud estabelece um novo artifício para a aproximação da psicanálise com a literatura. Nesse texto, como nos aponta Guerra e Burgarelli (2018), ao invés de tomar a obra artística como algo a ser decifrado, em especial a partir de seu criador, Freud passa a interrogar que estranheza a obra evoca em cada um, como e por que esse efeito nos afeta. Assim, Freud “inaugura uma metodologia entre arte e psicanálise” (Guerra e Burgarelli, 2018, p.240). Também em seu discurso para o prêmio Goethe, em 1930, Freud parece se desculpar pela tentativa de se aproximar da arte através do estudo de seus criadores, como fizera com Goethe e Leonardo da Vinci. Ele reconhece que não há como “lançar luz sobre

o dom miraculoso que faz um artista” através da biografia, ou psicobiografia; que isso em nada nos ajudaria a compreender melhor “o valor e o efeito de suas obras” (Freud, 1930/1996, p.216).

Seguindo a proposição freudiana, Aires e Troccoli (2012) afirmam que é preciso recusar a posição de psicanálise aplicada na aproximação desse campo com a Literatura. Por outro lado, é numa relação de heterogeneidade e de disjunção que esses dois campos podem se entrelaçar. Ancoradas no ensino de Lacan, as autoras nos apontam o caminho desse entrelaçamento: “não se procura um sentido oculto, que não há, mas acha-se o funcionamento do não-saber exposto na linguagem literária” (p.12). Assim, considerar a tensão entre a arte literária e a psicanálise não implica buscar na literatura um sentido oculto no texto, mas sim um vislumbrar da lógica do significante que resiste ao sentido e que permite a erosão do significado exatamente pela materialidade da palavra.

Esse segundo caminho apontado por Freud e seguido por Lacan toma a literatura como prática da letra que atesta o funcionamento do inconsciente, sua maquinação, sua tessitura. Se o inconsciente é estruturado como uma linguagem, conforme defende Lacan, os escritores são precursores de um certo tipo de apreensão do real, pelo uso da letra. O produto dessa apreensão – o texto – nos possibilita articulações com o simbólico, o mundo das palavras que constitui o humano. Nesse sentido, o campo da literatura com a lupa psicanalítica torna-se terreno fértil para privilegiar a letra e a escrita como tentativa de alcançar o que está fora de alcance. A escrita, então, nada mais é que uma tentativa de tratar, pelo significante, o real. Segundo Mandil (2003), a arte em geral, e a literatura em particular, participam da organização dos conceitos da psicanálise e o melhor que o psicanalista pode fazer com o campo literário é deixar-se moldar pelos mesmos procedimentos e dispositivos adotados pelo escritor. É assim que se porta Freud com Shakespeare, e Lacan com Joyce.

Não é a letra que deve ser psicanalisada, mas, ao contrário, cabe aos psicanalistas o afinamento de uma escuta do que insiste em não se dizer na arte. Dessa forma, aprendemos com Leite (2012) a “tomar a obra literária como a presença por excelência do discurso do Outro, do inconsciente, dessa fala que se sustenta apenas no lugar do Isso.” (p.80). O texto literário, como obra de arte, convoca o leitor a produzir significações ante ao mistério que evoca. Desse lugar de provocação, o texto não é uma metáfora da estrutura, segundo a autora. Ele encena a estrutura, desvela seu funcionamento. É, pois, verdade, mesmo sendo ficção.

Isso implica, já de início, a atitude reverenciosa adotada por Freud e Lacan em relação aos grandes escritores. Leite (2012) nos mostra que o escritor não pode sequer acessar sua obra, encontra-se separado dela; que ela o precede, sem lhe pertencer. Resta ainda mais evidente a

grande inutilidade de analisar uma obra relacionando-a com dados psicobiográficos do autor. Essa exterioridade da arte se deve ao seu caráter de semblante, já que o significante sempre resiste à apreensão. Mesmo que o significante se escreva com letras, “sempre há uma resistência, uma sobra, um resquício da materialidade literal que luta para não ser assimilada na operação simbólica, constituindo-se em obstáculo, em interrupção do fluxo significante.” (LEITE, 2012, p.81). Desse choque, do contraste entre significante e letra é que emerge a arte, literária ou não, e é então que a psicanálise se relaciona com ela.

Tanto Freud quanto Lacan testemunham seu encantamento pela literatura exatamente por reconhecerem seu mistério e seu caráter indecifrável. De fato, ambos, com seu estilo próprio e característico, curvam-se à fenda que resiste ao sentido e escapa à apreensão produzida pela arte literária e que é muito mais interessante do que a tentativa de apreender sentidos ocultos sempre incapazes de fazer jus à grandeza da obra. Como diz Guerra e Burgarelli (2018), “a criação artística em si já é plena de importância para seu público” (p.240), o que equivale à grande frase de Machado de Assis: “A melhor definição de amor, não vale um beijo de moça namorada” (Assis *apud* Bosi, 2014, p.238).

1.1 Freud e os escritores

Ainda em 1897, durante o longo período que considerou sua “autoanálise”, Freud já introduz a importância que terá a literatura em toda a sua obra vindoura. Em uma carta escrita a Wilhelm Fliess em 15 de outubro de 1897, a Carta 71, aponta como o mito da lenda grega de Édipo, essa literatura mítica, revela uma grande verdade do inconsciente. Mesmo que ainda não utilizasse os termos que viriam a compor o arcabouço teórico da psicanálise, ressalta como o encantamento da plateia pela tragédia grega repousa sobre uma identificação com o que é trazido à tona na narrativa e que compõe seu próprio mundo interno. Nessa carta, avança ao descrever como Shakespeare acaba por “compreender o inconsciente de seu herói” na tragédia de Hamlet, ou seja, o escritor traz à tona o inconsciente em forma de literatura, de arte. O príncipe dinamarquês é tomado igualmente como um paciente no divã de Freud. Seu psiquismo, seu conflito inconsciente, simultaneamente incestuoso e repleto de culpa em relação à morte de seu pai e da necessidade de vingança de seu assassinato, sua inibição histórica para com sua amada Ofélia e seu comportamento como um todo são tão humanos e tão reais que ultrapassam as letras no papel e emergem vívidos ante a escuta aguçada de Freud. A personagem de Hamlet, tratada em sua humanidade, habita as páginas do romance com seu comportamento neurótico,

sua culpa e sua inibição. A narrativa na carta ao amigo só reforça o quanto Freud já via na literatura uma fonte exemplar para aprender sobre o inconsciente, reconhecendo a importância fundamental da arte literária como campo de expressão do inconsciente e dos fenômenos psíquicos.

No Capítulo V d' *A interpretação dos sonhos*, Freud elabora como o mito de Édipo e a tragédia de Hamlet encontram-se interligados pelo mesmo desejo incestuoso de seus heróis. O que difere as duas obras é que em Édipo Rei há menos recalcamento sobre o ato, já que a narrativa de fato realiza o ato incestuoso e criminoso. Em Hamlet, por outro lado, o desejo encontra-se completamente recalcado, inclusive para o leitor, a quem resta apenas o estranhamento sobre o fato de o príncipe ser incapaz de agir conforme o pedido de seu pai-fantasma. Sem pretender esgotar o encantamento da obra artística, Freud conclui que há vários motivos e impulsos no psiquismo dos escritores realmente criativos, passíveis, evidentemente, de mais de uma interpretação. A tentativa freudiana jamais fecha caminhos, mas os abre, deixando sempre campo para um mais-além, assim como fazem os poetas.

Em toda a sua obra, a quantidade de citações de poetas e escritores salta aos olhos. Na verdade, Freud encontra na literatura seus melhores exemplos para mostrar o jogo do inconsciente, seu funcionamento peculiar. Para ele, não há lugar mais fecundo do que a poesia e a prosa para se extrair o modo de existência do inconsciente, o que passa a ser um meio para falar de sonhos, de chistes, de sintomas, do humano. É nesse sentido que Freud não se separa de suas leituras, do que aprendeu com seus escritores favoritos, ao inventar a Psicanálise. Sua obra se encontra entrelaçada por referências à literatura e, incansavelmente, vemos os versos dos grandes mestres literários como peças modelares de um conceito ou teorização. Por exemplo, ao tratar o tema do determinismo psíquico, de como somos regidos por pulsões inconscientes das quais temos pouco ou nenhum controle, Freud nos traz os versos de Goethe (2003): “Perdeis o tempo em doutos devaneios engolfando-vos, ninguém aprende mais do que aprender pode”. Mostra, então, como o grande escritor já falava que há mais questões envolvidas na aprendizagem do que gostam de admitir as ciências pedagógicas e psicológicas. Freud aprende com Goethe, mas transforma a linguagem poética do escritor em psicanálise, em uma nova linguagem que traz compreensão sobre o humano de um lugar diferente daquele da literatura.

Em 1905,⁴ provavelmente, Freud escreve o artigo “Personagens psicopáticos no palco” (1905-1906/1996), em que, motivado pela peça *Die Andere*, encenada em Viena naquele ano, continua sua encabulação sobre como o drama teatral, da mesma forma que os chistes, o cômico e o trabalho intelectual, pode possibilitar vias de prazer na vida psíquica de quem a ele assiste. É importante ressaltar que o uso da palavra “psicopáticos” do título não corresponde em nada à terminologia contemporânea relacionada a um tipo específico de Transtorno de Personalidade, mas sim a um uso genérico de “doente mental”, ou, mais precisamente, na terminologia da época, “neurótico”. Inicialmente, Freud nos aponta como esse prazer resultante para o espectador corresponde tanto a um alívio pela descarga de tensão quanto a uma excitação sexual que surge como subproduto do despertar dos afetos provocados pela obra artística. Assim, compara a participação da plateia no “jogo dramático” ao brincar da criança, que é o de vivenciar no âmbito da fantasia todos os sentimentos do mundo, todos os infortúnios, os desafios e também os triunfos do herói.

Freud continua descrevendo como o prazer pode ser experienciado nas diversas formas de criação literária. A poesia lírica e a dança são responsáveis por dar vazão a uma sensibilidade profunda, a poesia épica proporciona a identificação com o herói, que, ao desafiar Deus ou outra divindade, ao rebelar-se contra a ordem do universo, passa pelas mais diversas provações e pode, ou triunfar, na comédia, ou sucumbir, no drama. Em ambos os desfechos, a passagem pelo sofrimento é inevitável e só contribui mais para o gozo do espectador, proporcionando um sentimento quase masoquista gerado pela identificação com a personagem. Vem aí a primeira condição da literatura dramática: ela não deve causar sofrimento ao espectador sem que possa compensá-lo com doses de satisfação, o que tornaria o espetáculo insuportável. Em sua categorização, o psicanalista aponta que tanto em dramas religiosos (aqueles em que o herói se rebela contra desígnios divinos), dramas sociais (aqueles em que o herói luta contra a sociedade dos homens, sua injustiças e desigualdades) e dramas de caracteres (aqueles em que ao menos dois heróis disputam a cena, libertos das instituições humanas), a única diferenciação é o terreno em que se desenrola a ação. Contudo, há o drama psicológico, que privilegia uma luta travada dentro da alma do herói. São as grandes tragédias de amor, campo para infinitas situações de conflito que revelam que o herói nem sempre tem consciência dos impulsos que dirigem suas ações e escolhas. Nesse tipo de literatura dramática, o herói é certamente um neurótico, vítima

⁴ O tradutor James Strachey nos conta que o artigo nunca foi publicado pelo próprio Freud e que o Dr. Max Graf relata haver recebido o manuscrito das mãos de Freud em 1904. Porém, a peça analisada por Freud só foi encenada em Viena no final de novembro de 1905, o que leva a supor que a escrita do artigo tenha sido no fim de 1905 ou início de 1906.

e algoz de si mesmo, assim como todos os leitores e espectadores, que agora o observam muito mais próximo deles mesmos. Freud elenca Hamlet como o verdadeiro ícone desse herói neurótico que se debate numa luta contra pulsões inconscientes que lhe dirigem o psiquismo, determinando sobremaneira seu destino. É esse conflito inconsciente que permite uma identificação tão magnética do leitor com a personagem. Freud nos traz a pérola de *Gotthold Ephraim Lessing*, outro brilhante escritor: “quem não perde a razão em certas circunstâncias não tem nenhuma razão a perder” (Lessing *apud* Freud, 1905/1996, p. 296). Assim, é por estar “desprevenido” que o espectador se torna presa de seus próprios sentimentos inconscientes e pode, sem grandes resistências, regozijar-se na arte literária. Finalmente, Freud conclui que, de modo geral, a labilidade neurótica do público e do próprio herói literário, aliada a uma habilidade do escritor em evitar resistências e proporcionar prazeres preliminares, através principalmente da estética linguística, nos torna tão inclinados a essas personagens “neuróticas” da literatura mundial.

Freud não se cansa de ler. Certa vez, pediram-lhe que fizesse uma relação de 10 bons livros (Freud, 1906/1996). Como não dorme no ponto, tratou de nos ensinar a ler e a viver. Ele nos diz que há três tipos de livros. Primeiramente, há os livros esplêndidos: aqueles compreendidos como as maiores obras da literatura mundial, como os escritos de Homero, o *Fausto* de Goethe, *Hamlet* e *Macbeth* de Shakespeare. São nossas epopeias, são a vida da linguagem que nos introduz no mundo do simbólico. É como se essas obras já portassem o saber sobre o humano que as ciências parcamente buscam, em passos lentos e cambaleantes. Em outro momento, em seu estudo sobre Dostoiévski de 1928, Freud afirma que as três maiores obras-primas de todos os tempos são *Édipo Rei*, de Sófocles, *Hamlet* de Shakespeare e *Os irmãos Karamazov*, de Dostoiévski, todos tratando do mesmo tema, o parricídio.

Continuando sua lista, há também os livros significativos para a ciência e a humanidade, como os escritos científicos de Copérnico, o livro de Johan Weier sobre a crença nas bruxas e a *Descendência do homem* de Darwin. Estes são livros que mudaram o rumo da história. Neles a linguagem não é poética, mas levou a todos para uma outra *poiesis*,⁵ um outro viver de nossas vidas e outro contar de nossas histórias. Aqui, Freud nos aponta que a construção do saber certamente passa por uma construção ao longo da história e que não há como confiar numa suposta “evolução” sem nos darmos conta de nossas origens, de nossa história como

⁵ A palavra *poiesis* é tomada aqui com sua significação originária grega, como sinônimo de processo criativo; como trazida em Platão como sendo a maneira de se alcançar a imortalidade. As obras trazidas aqui provocaram exatamente uma mudança em todo o pensamento humano e, conseqüentemente, em seu processo criativo. Também é com essa nova *poiesis* que a humanidade tem, como espécie, galgado sua vida eterna...

humanidade, sendo essa guardada nas letras da ciência e das especulações sobre a natureza e o homem.

Finalmente, Freud apresenta a lista de alguns bons livros. Esses são aqueles que tomamos como nossos bons amigos, responsáveis por uma parcela de nosso conhecimento de vida e de visão de mundo, sem, contudo, evocar reverência ou nos arrebatam com sua grandeza. São esses “companheiros” que nos constituem, sendo, portanto, uma lista bem mais pessoal e difícil de generalizar. São as histórias contadas, as belas fantasias e devaneios que nos libertam do mundo concreto, sem o inconveniente de um delírio. Eles nos mantêm longe, sem excesso, do enfado do mundo e permitem a nós adultos brincar. Em seu texto, o psicanalista traz dez exemplares desses amigos fieis.⁶ Vale lembrar que a lista de Freud contém os livros originais em alemão, francês e inglês. Aqui vale mais uma grande contribuição freudiana: grandes obras são lidas em suas línguas originais.

Mas o que realmente interessa à psicanálise nessa estratificação de literaturas? Mesmo sem utilizar as palavras necessidade, demanda ou desejo, Freud, com esse discorrer sobre as literaturas, já nos anuncia que, para nos tornarmos humanos, temos que ultrapassar o momento inicial do filhote que se alimenta de leite para uma filiação, pois esta advém de histórias e palavras que nos constituem enquanto seres de desejo, marcados pela fenda de uma demanda que jamais se satisfaz. Essas histórias nos marcam tanto por tradição oral quanto escrita, e está exatamente a cargo da literatura a transmissão das mesmas.

Em sua primeira análise de uma obra de literatura, com exceção de seus comentários sobre Édipo Rei e Hamlet já citados acima, Freud (1907/1996) se debruça sobre um singelo romance de W. Jensen, *Gradiva*. A história apresenta a saga de Norbert Hanold, um jovem arqueólogo que passa a ter devaneios relacionados à escultura de uma jovem grega a quem nomeou de Gradiva, além de fantasiar sua existência em Pompéia, na Itália. Entrando em um estado que poderia ser considerado “neurótico”, o herói inicia uma série de sonhos e delírios até que possa reencontrar, conscientemente e após vários acontecimentos inesperados, um amor de infância, a jovem Zoe, que personifica Gradiva. Freud toma a personagem como sendo um de seus pacientes, faz uma escuta de seu inconsciente, tão belamente ocultado, mas não escondido por Jensen. Ao descrever o modo de “cura” de Hanold através da compreensão de seus delírios e sonhos e sua correspondência com o conflito neurótico que vivencia, o escritor

⁶ Os dez bons amigos de Freud são: *Briefe und Werke*, de Multatuli; *Jungle Book*, de Kipling; *Sur la pierre blanche*, de Anatole France; *Fécondité*, de Zola; *Leonardo da Vinci*, de Merejkowsky; *Leute von Seldwyla*, de Gottfried Keller; *Huttens letzte Tage*, de Conrad Ferdinand Meyer; *Essays*, de Macaulay; *Griechische Denker*, de Gomperz; e *Sketches*, de Mark Twain.

expressa seus conhecimentos do funcionamento inconsciente e dos sonhos, tais como descritos n’*A interpretação dos Sonhos*, revelando-se então muito próximo da recém-nascida “ciência” apresentada por Freud.

Para justificar esse estudo de uma obra literária com intuito de um melhor dizer da psicanálise, o psicanalista alerta que esse exercício de se debruçar sobre os sonhos que nunca haviam sido sonhados, aqueles das personagens de obras literárias, sonhados, então, pela letra de seus escritores criativos, poderia ser um frutífero campo de aprendizagem para os psicanalistas. Ele reforça que os escritores criativos podem ser valiosos aliados, já que habitualmente habitam uma dimensão da linguagem que a ciência negligencia. Reconhece que os poetas estão muito adiante desses homens das ciências, nutrindo-se de fontes ainda inacessíveis para os últimos. Ressalta até que, desde tempos imemoriais, o escritor verdadeiramente criativo tem sido um precursor da ciência, em especial no que se refere à descrição da psique humana, sendo esse seu campo mais legítimo. Com seu estilo literário próprio, Freud chega mesmo a se espantar com o fato de uma obra literária tão bem descrever o funcionamento do inconsciente. Ele questiona: “Como pudera o autor alcançar conhecimentos idênticos aos do médico – ou pelo menos comportar-se como se os possuísse?” (Freud, 1907/1996, p.55.)

Ao concluir sua interpretação, Freud nos alerta sobre como é fácil vermos em toda parte aquilo que desejamos ver, aquilo que nos ocupa a mente, sendo a própria literatura repleta de exemplos. Contudo, com seu estilo inconcluso, ele nos acalenta com o argumento de que tanto o psicanalista quanto os escritores bebem da mesma fonte e trabalham com o mesmo objeto, embora cada um com seu método próprio. A diferença consiste no fato de que o escritor dirige sua atenção para seu próprio inconsciente. O funcionamento do inconsciente estruturado como uma linguagem, incorpora-se à criação, mesmo sem a consciência do autor. Por outro lado, o psicanalista trabalha com a escuta do inconsciente posto em palavras pelo analisando, o que não significa que não estejam ambos em terreno igualmente “perigoso”. O perigo trazido pela arte não pode ser negligenciado, seus arrebatamentos, paixões e guerras movem os mais poderosos impulsos humanos. O perigo trazido pelo olhar para dentro de seu próprio abismo apontado pela psicanálise já se provou igualmente avassalador.

Em seu artigo “*Escritores Criativos e Devaneios*”, Freud (1908/1996) realiza um estudo sobre as fantasias, comparando o fantasiar criativo dos escritores e poetas com o brincar da criança. O adulto, ao devanear, apenas renuncia aos objetos concretos da criança e passa a “brincar” internamente. Nesse sentido, a obra literária pode ser tomada como uma continuação

do brincar infantil, mas com a elaboração artística, em forma de sublimação. Enquanto a criança manipula seus brinquedos, cria narrativas e muda de papel em sua história (passa do lugar passivo para o ativo), o adulto-escritor entrega-se à atividade imaginativa, “sonhando acordado” com fazeres impossíveis, com desfechos diferentes daqueles da realidade, tendo um papel ativo em seu destino. Esse devaneio ou fantasia é tecido com fragmentos de passado, presente e futuro, amarrados pelo fio de desejo que os une. Isso significa que o começar da história sempre tem o iniciar de antes, o caminhar do agora e o sonhar do depois.

Quanto aos escritores criativos, resta a questão de como podem beber de uma fonte tão enigmática, de forma que possam transmitir fantasias de realização de desejos tão profundos e geralmente condenáveis socialmente, sem causar a repulsa típica do retorno de conteúdos recalçados considerados tão nefastos ao eu. A arte porta a possibilidade da entrada em um mundo proibido, trazendo dele uma parcela de prazer que nos é negada pelo recalçamento. Essa habilidade do escritor, em se autorizar pisar em um terreno proibido, tem como recompensa uma criação, um objeto. Na verdade, esse produto apresentado pelos escritores, o literário, exerce seu fascínio exatamente porque se configura enquanto um resto, um algo não-todo, que por não dizer o que é o desejo, abre a possibilidade de o humano falar, articular-se e, assim, habitar o campo do desejo inconsciente.

Com o início da Primeira Guerra Mundial, Freud (1915/1996) escreve dois ensaios reunidos com o nome de “*Reflexões para os tempos de Guerra e Morte*”. O primeiro ensaio trata da grande desilusão da guerra e de como as esperanças depositadas no progresso da civilização mostraram-se infundadas e alicerçadas sobre uma fantasia de progresso que jamais poderia ser mantida. No segundo ensaio, Freud discorre sobre “*Nossa atitude para com a morte*” e de como a guerra em muito perturbou a atitude corriqueira de ignorar ou mesmo negar a morte que o homem civilizado adota. Freud novamente retorna ao tema da literatura:

Constitui resultado inevitável de tudo isso que passamos a procurar no mundo da ficção, na literatura e no teatro a compensação pelo que se perdeu na vida. Ali encontraremos pessoas que sabem morrer – que conseguem inclusive matar alguém. Também só ali pode ser preenchida a condição que possibilita nossa reconciliação com a morte: a saber, que por detrás de todas as vicissitudes da vida devemos ainda ser capazes de preservar intacta uma vida, pois é realmente muito triste que tudo na vida deva ser como num jogo de xadrez, onde um movimento em falso pode forçar-nos a desistir dele, com a diferença, porém, de que não podemos começar uma segunda partida, uma revanche. No domínio da ficção, encontramos a pluralidade de vidas de que necessitamos. Morremos com o herói com o qual nos identificamos; contudo, sobrevivemos a ele, e estamos prontos a morrer novamente, desde que com a mesma segurança, com outro herói. (Freud, 1915/1996, p. 301)

É possível ver como Freud confia às artes da escrita o papel de propiciar experiências que não poderiam ser vividas na realidade. Esse “faz-de-conta”, contudo, possui uma seriedade estrutural, uma vez que viabiliza não somente a realização de desejos, mas o mergulho em águas profundas do psiquismo que seriam inatingíveis na vida real. O acesso a impulsos socialmente reprováveis, como o ódio, a ganância, a inveja, o medo e a solidão, é muito mais facilmente aceito na literatura. Tais sentimentos, vividos ficcionalmente pelo leitor em histórias inverídicas, encontram expressão na vida psíquica de uma forma bem menos dolorosa e levantam menos defesas psíquicas na literatura do que em situações reais.

Pouco depois de discorrer sobre como a literatura pode nos reconciliar com nossa própria morte e com componentes hostis da pulsão, Freud (1916/1996) realiza um estudo sobre “*Alguns tipos de caráter encontrados no trabalho psicanalítico*”. Os três ensaios que compõem o texto têm como objetivo apresentar alguns tipos específicos de funcionamento geral do caráter encontrados na clínica psicanalítica. Ao invés de apresentar uma longa lista de casos reais vivenciados em sua prática, Freud opta por nos apresentar personagens da literatura que personificam esses tipos de caráter, porém de forma ampliada e condensada, através dos mesmos mecanismos que formam o sonho.

No primeiro ensaio Freud nos traz a personagem Gloucester, que virá a ser o Rei, de *Ricardo III*, de Shakespeare, para exemplificar o tipo de caráter que reivindica a ele mesmo todas as razões para ser vilão uma vez que a natureza não o favoreceu com atributos estéticos e assim o privou da possibilidade de amar ou ser amado. Sua deformidade física, seu infortúnio natural, transforma-o numa exceção às regras e o autoriza à vilania. Nesse texto, Freud novamente reforça como os escritores criam suas personagens de forma a possibilitar a identificação do leitor com atributos e componentes inconscientes em si mesmos. A personagem é, portanto, uma ampliação de características que se encontram recalcadas em nós mesmos, e que podem, através da literatura, emergir sem resistência.

Para o segundo ensaio, Freud traz pessoas que sucumbem ao atingir êxito em suas vidas, após executarem grandes esforços para o mesmo. Toma, então, as figuras de Lady Macbeth, criada também por Shakespeare, e de Rebecca West, de Ibsen.⁷ Todo o texto fundamenta-se nas duas personagens literárias e em como ambas não podem usufruir de seu sucesso em razão de poderosos sentimentos de culpa inconsciente que as consumiam por terem adotado atitudes tão vilanescas para atingir seu intento. Não se trata então de uma análise psicológica do drama.

⁷ Personagem da peça teatral *Rosmersholm*, escrita pelo dramaturgo norueguês Henrik Ibsen, em 1886.

Freud, por outro lado, estabelece que entre a experiência clínica e a literatura há uma inteira concordância, não fazendo diferença se toma um personagem ou um paciente como exemplo.

Certamente, Freud possuía exemplos de pacientes com tais características, mas opta por valer-se da criação de Shakespeare reconhecendo que o poeta não precisou ser médico para descrever tal tipo de caráter, inclusive apresentando sua vida psíquica, seus pensamentos e atitudes justificados por pulsões inconscientes que o dominavam. Ele nos diz: “Pelas razões habituais, não examinarei o que sabemos ou conjecturamos em relação a casos de observação clínica, mas em relação a figuras que grandes autores criaram a partir de seu rico conhecimento da mente” (p.333). Freud toma a personagem como um paciente, não por um capricho ou intenção estética, mas por estabelecer com firmeza que o produto da literatura não é algo estranho a cada humano, e sim um exemplo dos modos de funcionamento do inconsciente.

Mesmo considerando que as digressões à literatura sejam o método reiterado de Freud para desenvolver a psicanálise, é possível considerar como essa técnica atinge seu auge no ensaio, escrito logo após o término da Primeira grande Guerra, intitulado “*O Estranho*”, de 1919. Os problemas relacionados à tradução do termo alemão *Unheimlich* são inúmeros e não é demais dar atenção a suas possíveis traduções para o português: estrangeiro, hora ou lugar estranho, inquietante, sóbrio, assombrado, repulsivo, sinistro, lúgubre, demoníaco. A nova tradução das Obras Completas de Freud pela editora Autêntica traz o termo *infamiliar*. Na verdade, o ponto argumentativo de Freud figura em uma ambiguidade linguística com o termo *heimlich*, termo oposto-complementar que significa também algo secreto ou oculto, mas familiar, próximo. Segundo Martini e Coelho Júnior (2010), podemos acrescentar um exemplo compreensível na língua portuguesa:

a palavra *estranhar* é comumente utilizada para a situação em que o cão não reconhece seu dono ou alguém conhecido, ou seja, uma situação que deveria lhe ser *familiar*. E curiosamente, em espanhol, *extrañar* significa "sentir saudades" – remete a algo familiar que não está mais presente. Considerando ambiguidades desse tipo, Freud aponta que o *estranho*, *unheimlich*, é de alguma forma uma "subespécie" de *heimlich*, do *familiar* (que é também o *oculto*, o *secreto*). (Martini e Coelho Júnior, 2010, p. 373)

Freud discorre sobre o sentimento de estranheza ou assombro perante eventos que nos remetem ao que é conhecido, familiar, porém, assustador. Para o desenvolvimento do texto, toma o conto *O homem de areia* de Hoffmann, além de valer-se de outros inúmeros exemplos literários e de contos de fadas. Seu ponto é que o estranho é o retorno de um componente outrora familiar que fora reprimido. Esse retorno em forma do afeto angustiado e aterrorizante provém

tanto de ligações com crenças animistas supostamente superadas pelo homem civilizado, quanto de complexos infantis reprimidos. Independente do caso, para produzir o efeito do estranho, o escritor cria um ambiente de incerteza no leitor, não o permitindo saber com certeza se está sendo conduzido num mundo real ou num mundo puramente fantástico, criado na imaginação do autor. “Ele nos ilude quando promete dar-nos a pura verdade e, no final, excede essa verdade”, nos diz Freud (1919/1996, p.267).

De fato, ao mergulharmos na história, conduzidos pelo ficcionista, encontramos-nos indefesos e suscetíveis aos assaltos produzidos pela letra, e o estranho emerge na ambiguidade dos momentos em que não podemos mais distinguir o familiar do estrangeiro, o fantasioso do real. Como a ficção proporciona inúmeras maneiras de produzir o estranho, muito mais do que a vida real, o efeito advém do movimento de retorno do recalcado, algo estranho por si só. Contudo, o texto freudiano abre muito mais inconclusões para a compreensão desse fenômeno do que apresenta soluções fechadas. A todo o tempo, o psicanalista nos conduz por um fio de argumentação para logo abandoná-lo, criando com seu estilo literário o mesmo efeito de indistinção, de litoral,⁸ entre o dito e o não-dito, aquilo que é inalcançável pela linguagem.

Com esse caminho pelo caminhar de Freud com a literatura, podemos agora adentrar o percurso lacaniano. Como já dito na introdução deste texto, a tomada de Lacan como aquele que tece seu texto como um retorno a Freud é ao mesmo tempo contingente (pelo amor desta autora pela obra de ambos) e necessária, uma vez que o texto de Lacan privilegia sobremaneira o papel da linguagem como estruturação do inconsciente. Em sua obra, a literatura ganha tanto destaque quanto o texto freudiano, estabelecendo-se definitivamente como um campo em que se vislumbra a escrita do inconsciente, ou até mesmo sua recusa em cessar de não se escrever, uma fonte inesgotável de enriquecimento da psicanálise.

1.2 Lacan e a literatura

Quando passamos para o estudo de Jacques Lacan e sua relação com a literatura, é preciso ter em mente que ele adota uma relação similar à de Freud para com o produto literário: ele toma o artista como seu sempre predecessor e trata de nos apresentar como aprender com as artimanhas linguísticas operadas pelos escritores para melhor compreendermos a noção do

⁸ O uso que Lacan faz do termo “litoral” para designar aquilo que faz fronteira entre dois campos distintos, mas que se entrecruzam, será detalhado no próximo tópico.

inconsciente estruturado como uma linguagem, mas sempre escancarado por uma falta elementar, um resto, algo que escapa à significação.

Embora tenha se valido de vários exemplos da literatura, seu texto *O Seminário sobre “A carta roubada”* (Lacan, 1956/1998a), escolhido para abrir seus *Escritos*, é, sem dúvida, sua primeira e grande incursão em um texto literário para descrever o funcionamento do significante como sobreposto ao significado. É o próprio Lacan quem nos conta que a escolha desse texto para inaugurar sua primeira publicação escrita não se deu por acaso. Segundo ele, esse é um de seus escritos prediletos por privilegiar seu estilo, certamente em estado máximo, e cuja decifração por entre a escrita de Poe, potente e impossível de assimilação, serve como um belo exemplar do funcionamento do inconsciente. Aqui, Lacan esmiúça o conto “A carta roubada”, escrito por Edgar Allan Poe e desvela os componentes do automatismo da repetição e principalmente o funcionamento do significante, que desliza continuamente em uma cadeia de significação sempre para chegar ao seu destino, o retorno a si mesmo sem que possa se reencontrar plenamente, visto que não é mais o que deu início ao encadeamento.

Nas páginas em que passa à análise do conto, Lacan defende, como Freud o fez na *Gradiva*, que para estudar o funcionamento da ordem simbólica como sendo constituinte do sujeito “uma fábula é tão apropriada quanto outra história para esclarecê-la – nem que seja para testar sua coerência. Excetuada essa ressalva, ela tem inclusive a vantagem de manifestar tão puramente a necessidade simbólica que se poderia crê-la regida pelo arbítrio.” (Lacan, 1956/1998a, p.14)

Ao tomar o conto como uma verdade que salta das letras de Poe para então revelar sua ordenança de ficção, vemos Lacan descrever como a carta/letra equivale ao significante, deslizando de mão em mão sem ser vista. Nesse contexto, não importa tanto a mensagem, o que o escritor faz questão de não revelar no conto, mas o próprio movimento de equivocação provocado pelo movimento da carta e o resto que deixa sempre para trás: o engano, a falta. Na verdade, o destino da carta é estar sempre em extravio, sempre num lugar onde não pode ser apreendida. Todo esse deslizar vem para atestar como o significante nunca equivale a si mesmo, uma vez que representa a ausência fundamental. Ao remeter-se a outro significante, deixa atrás de si um rastro que só pode mesmo ser suposto, reconstruído, mas não em sua totalidade. É então que o significante “estará e não estará onde estiver, onde quer que vá” (Lacan, 1956/1998a, p. 27). A carta do conto comporta-se da mesma forma. Não importa onde ela esteja, seja na mesa da rainha ou nos aposentos do ministro, nunca se faz presente, e só se presentifica onde já deixou de estar.

Dessa forma, vemos como a escrita do conto nos revela uma qualidade especial do simbólico, que é a possibilidade de faltar exatamente por poder se movimentar, por demandar representação e deixar um traço por onde passa. Nesse movimento metonímico, Lacan ressalta como nesse percurso advém o sujeito:

o deslocamento do significante determina os sujeitos em seus atos, seu destino, suas recusas, suas cegueiras, seu sucesso e sua sorte, não obstante seus dons inatos e sua posição social, sem levar em conta o caráter ou o sexo, e que por bem ou por mal seguirá o rumo do significante, como armas e bagagens, tudo aquilo que é da ordem do dado psicológico. (Lacan, 1956/1998a, pp.33-34)

Mais ainda, Lacan nos presenteia com uma análise aprofundada do título do conto em seu original inglês “*The purloined letter*”, que diz muito mais do que “*A carta roubada*”, tradução adotada em francês e português. Ao decompor a palavra *purloined*, nos apresenta que se trata de uma carta cujo percurso foi alongado, ou mesmo não reclamado, o que reforça o caráter de movimento, de encadeamento produzido pela carta/significante. Finalmente temos a constatação de que o escritor Poe nos ensinou, com sua literatura, que uma carta sempre chega a seu destino, tal como o significante sempre desliza na cadeia sobre o significado e é então que pode, reiteradamente, não significar a si mesmo, mas a uma falha fundamental da linguagem.

Tal é a importância que o conto de Poe tem para Lacan, por revelar o funcionamento do significante e das formações do inconsciente, que o psicanalista o retoma em “*Lituraterra*” (1971/2009), lição contida em seu Seminário, *Livro 18: de um discurso que não fosse semblante*. O neologismo inventado aqui vem conversar com uma colocação do escritor James Joyce na qual ele desliza da carta/letra para um lixo.⁹

Com a análise feita em seu texto *Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce*, Mandil (2003) traça um extenso estudo sobre as implicações que Lacan tira da expressão de Joyce sobre a aproximação da letra com sua dimensão de resto, de dejetivo. O autor ressalta como Lacan estabelece a dupla dimensão da letra: uma primeira, atrelada a sua função significante, inconfundível com suas possíveis significações e portadora de uma mensagem em seu elemento simbólico; e uma segunda dimensão, marcada por sua materialidade, sua dimensão real, residual. Nesse sentido, a letra revela a descontinuidade dos dois elementos que articula, o simbólico e o real. Em sua dimensão simbólica, ela é inapreensível, impossível de equivaler a si mesma, como o é o significante e, portanto, tem sua função de movimento, de sempre faltar

⁹ Em inglês *a letter – litter*.

em algum lugar. Em sua dimensão real, a letra/carta é manuseável, transformável e é por isso que pode ser tanto escondida quanto encontrada no conto de Poe.

Ainda na articulação feita por Mandil (2003), essa dimensão real da letra escancara seu caráter de rasura, uma ideia que implica uma sucessão de traços que se recobrem, cada um deles buscando em seu gesto, como tentativa de aproximação, a palavra apropriada para designar aquilo que se quer dizer.

A rasura poderia, assim, ver-se incluída em um projeto de “bem-escrever”. Mas, ao indicar que a letra é rasura “de nenhum traço que lhe antecede”, Lacan conjuga a tentativa de encontrar a palavra que mais se aproxime daquilo que busca se expressar – a palavra mais próxima da “coisa” com a ausência de um traço fundador, primeiro, por meio do qual o sujeito sentir-se-ia plenamente identificado ou designado. O exercício de aproximação implicado na rasura leva, inevitavelmente, aos limites da linguagem e, por que não dizer, do próprio simbólico”. (Mandil, 2003, p.50)

Em um contraponto à compreensão da literatura como um acomodado de restos, um colocar no papel aquilo que inicialmente era fala, canto ou encenação, Joyce faz pouco caso da letra para subvertê-la, e é então que Lacan pode apresentar o salto de elaboração de que não somente a letra não corresponde ao significante, mas faz litoral entre real e simbólico, demarcando-os como territórios distintos. Segundo ele: “A nuvem da linguagem faz escrita”. (Lacan, 1972-73/1982, p. 163). Embora sejam distintos, é a escrita que estabelece um ponto de amarração entre os dois. Aqui, a produção escrita é descrita como uma falta, um resto que viabiliza o gozo. É opaca, intangível e enigmática.

Nesse texto, novamente Lacan reitera que a crítica literária realizada por ele não tem o objetivo de supor que a psicanálise pudesse contribuir com algo para a literatura por estudar seus escritores, numa ilusão de que o conhecimento de suas vidas privadas poderia acrescentar texto à sua escrita. Pelo contrário. A análise da mensagem poética, do texto, fundamenta-se na verdade de que o escritor confessa o tilintar do inconsciente de forma rigorosa com sua pena, impiedosamente e em nada insuficiente, ao comparar-se ao psicanalista. É do lugar de mostrar o que salta do texto, do discurso em papel, e então fracassa, que a Psicanálise melhor poderia se aproximar da literatura. Isso implica uma valorização de fracasso da mensagem enquanto mecanismo de comunicação, de produção de saber. É por colocar o saber em xeque que a psicanálise escancara o enigma literário, exatamente por não se propor a solucioná-lo, mas para ressaltá-lo em todos os seus percursos.

Lacan então afirma que a letra tem sua localização entre dois campos, mas não como se estes fossem similares, somente separados por uma linha de fronteira, mas como litoral, tomado aqui do seguinte modo:

O litoral é aquilo que instaura um domínio inteiro como formando uma outra fronteira, se vocês quiserem, mas justamente por eles não terem absolutamente nada em comum, nem mesmo uma relação recíproca.

Não é a letra propriamente o litoral? A borda no furo do saber que a psicanálise designa, justamente ao abordá-lo, não é isso que letra desenha? (Lacan, 1971/2009, p. 109)

Em sua literalidade. É assim que podemos compreender a letra como o litoral entre o gozo e o saber, entre o real e o simbólico. Assentam-se em lugares diferenciados a escrita como letra, no real, e a produção significante, o escrito, no simbólico. A escrita não transpõe o significante automaticamente para o papel, já que depende de uma linguagem anterior, que está atrelada ao encadeamento simbólico. Assim, a letra só faz ressoar o refrão do significante supondo um endereçamento sempre presente, isto é, que ela deverá chegar ao seu destino, uma vez que requer leitura de um Outro.

No sexto ano de seu Seminário, com o tema *O desejo e sua interpretação*, Lacan (1958-59/2016) dedicará sete lições a um estudo profundo da tragédia *Hamlet*, de Shakespeare. Com efeito é um dos grandes momentos em que o psicanalista mergulha na obra literária para lhe extrair as fibras, uma a uma, e ressaltar seu mistério. Aqui encontramos um Lacan muitas vezes poético e arrebatado pelo texto shakespeariano (como também o será pelo de Marguerite Duras). Ele já nos informa e nos convence de que não se trata de uma obra qualquer:

Para quem consegue ler o texto, é algo de cair para trás, de beijar a lona, de rolar no chão, é algo inimaginável! Não há um verso de *Hamlet*, uma réplica que, em inglês, não tenha tal potência de impacto, tal violência de linguagem que faz dele algo que nos deixa, a todo instante, absolutamente estupefatos. Parece que foi escrito ontem, que não era possível escrever desse jeito três séculos atrás. (Lacan, 1958-59/2016, pp.278-279)

De fato, o psicanalista joga a questão de como foi possível que essa grande obra tenha permanecido, até Freud, como um completo enigma literário, e, mesmo depois, tenha sido alvo de incontáveis tentativas de compreensão, em geral, infrutíferas. De toda a gama de críticas literárias, interpretações psicológicas e psicanalíticas, *Hamlet* sempre se esquivou à apreensão, da mesma forma como seu herói se esquivava da ação, obliterado que está de seu desejo.

Por que recorrer a Shakespeare para uma tentativa de falar melhor sobre o que é humano? Como traça nas lições, é por seu desejo de desenvolver um ensino sobre o desejo que Lacan nos aponta que interrogar os poetas é de grande conveniência, uma vez que são os grandes conhecedores desse assunto. Nesse percurso, ao reforçar que caminha ao lado de Freud, é categórico ao afirmar que “as criações poéticas geram, mais do que refletem, as criações psicológicas” (Lacan, 1958-59/2016, p.270). Ao situar *Hamlet* como uma tragédia do desejo, deslinda, verso por verso do texto de Shakespeare, como o escritor montou a arapuca que captura o desejo do homem, redigindo uma obra exemplar em toda a ação, que tem seu herói estruturado como um verdadeiro modo do discurso. Ele nos dirá que “o modo como uma obra nos toca, e nos toca precisamente da maneira mais profunda, ou seja, no plano do inconsciente decorre de sua composição, de seu arranjo” (Lacan, 1958-59/2016, p.295).

Nesse ponto, é importante privilegiar a defesa de Lacan à obra em detrimento do autor. Embora seja possível haver algo do inconsciente do poeta como lapsos e elementos simbólicos não percebidos, a joia de ouro de que pode beneficiar-se a psicanálise em seu encontro com a literatura é o que há de mais profundo na trama da obra, de sua articulação como tal. O texto vale, então, por toda a sua organização, sua estrutura e pela forma como alcança o que está fora de alcance consciente, portando os restos do inconsciente que podem advir ao mundo somente por via da arte, algo que é impossível de assimilar plenamente pela linguagem. A literatura tem, então, o privilégio de perpetuar o legado de um discurso oferecido pelo poeta, mas que é um discurso do Outro, que presentifica o inconsciente.

Chegamos então à *Homenagem à Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein*.¹⁰ Nesse belo texto, Lacan (1965/2003a) questiona se arrebatada seria Lol (a personagem) ou se seríamos nós, leitores, pela potência do texto de Duras. De toda forma, Lacan mais uma vez aponta que

a única vantagem que um psicanalista tem o direito de tirar de sua posição, sendo-lhe esta reconhecida como tal, é a de se lembrar, com Freud, que em sua matéria o artista sempre o precede e, portanto, ele não tem que bancar o psicólogo quando o artista lhe desbrava o caminho. (Lacan, 1965/2003a, p.200)

No romance de Marguerite Duras conhecemos Lola Valérie Stein, uma jovem abandonada pelo noivo em um baile. Toda a narrativa tem como eixo desencadeador esse arrebatador momento do baile em que Lol vê seu noivo trocá-la por uma mulher de súbita

¹⁰ Utilizei a tradução de Ana Maria Falcão do romance de Marguerite Duras, *O Deslumbramento*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

aparição e, desde então, perde-se de si mesma, mesmo que sempre tenha estado ausente, conforme nos diz o narrador. Dos acontecimentos passados e futuros ao baile, o que Duras nos dá são apenas momentos tais como um sonho mesclado entre possíveis acontecimentos na realidade. O desenrolar da personagem de Lol e seus relacionamentos com Tatiana e Jacques Hold passa pelas páginas do romance como um delírio. Com a prática de sua letra, nos diz Lacan, Duras revela saber sem ele aquilo que ele ensina. Uma verdadeira homenagem à altura do escrito que se desenrola no encadeamento da carta/letra, que, novamente, chega a um destinatário digno de sua mensagem.

O olhar vazio de Lol, também como um olhar que não se desvia nunca e perscruta todo o ser de Jacques Hold, o narrador/sujeito assujeitado da história, nos remete ao confronto de que Lol não requer compreensão, não deseja ser retirada de seu arrebatamento. O que Marguerite Duras faz é dar existência de discurso à sua invenção literária, e o que Lacan reforça é que esse produto, o romance e seus personagens, é um objeto/coisa fruto da sublimação, uma satisfação tão real e intensa que transpõe a letra em sua inscrição de gozo no corpo de quem a lê.

Como aprendizagem do percurso percorrido, Lacan nos convida à reflexão sobre como Freud elaborou esse conceito, o qual os psicanalistas não se cansavam em situar no campo de uma satisfação ilusória produzida pela arte. Segundo Alencar (2002), a elaboração de Lacan sobre a sublimação avança além do ponto articulado por Freud, que a coloca muitas vezes como um destino particular da pulsão que se manifesta na arte, para um reposicionamento de sua função da impossibilidade do objeto *a*, perdido, nunca encontrado e, portanto, carente de reinvenção.

Sobre essa teorização acerca do objeto causa de desejo, cunhada por Lacan no início dos anos de 1960 é preciso fazer uma breve explanação, já que o próprio autor a considera sua particular contribuição à teoria analítica. O objeto *a*, não como alvo de desejo por parte do falante, mas como causa de seu desejo inarticulado, adquire status de resíduo, de perda irreduzível. Por tratar-se de um objeto pulsional, é circundado pela pulsão, mas jamais pode ser apreendido, já que corresponde à face vazia da pulsão, que não cessa de não se escrever. Com sua característica primordial de falta, torna-se especialmente válido na questão da arte, que se constitui basicamente em produzir *objetos a*, incessantemente, e sempre cravados na incompletude, advindos do movimento sublimatório.

Alencar (2002) ainda nos mostra como Lacan estabelece a sublimação como tributária de um traço do objeto *a*, *das Ding*, que falta e reside sobre um vazio impreenchível. É graças

não somente à sua plasticidade, mas principalmente por sua disposição perversa-polimorfa, que a pulsão contorna o recalque e forja um objeto na litoraneidade entre o Simbólico e o Real, forjando, portanto, novos significantes. Assim, no caso da sublimação, é ao desistir de buscar um objeto qualquer do mundo que possa ser eleito como representante pleno da satisfação do desejo que o humano passa a forjá-lo por conta própria, passa a criá-lo (Alencar, 2002).

Para essa compreensão, é preciso lembrar em que ponto se faz o nó entre o que se entende por sublimação (aqui exemplificada pela arte literária) e o que ela representa. Com uma leitura a bordo da nau de Jacques Lacan é preciso compreendê-la como trama, como tecido que contorna o vazio do desejo. Se não há como nomeá-lo, há de se escrevê-lo, contorná-lo, rodeá-lo.

A posição radical de Lacan é a de que essa satisfação trazida pelo objeto criado nada guarda de ilusão, uma vez que toda verdade não se revela senão em uma estrutura de ficção. Na cadeia narrativa, o sujeito advém como possível verdade e é preciso leitura/escuta desse encadeamento. Ao tecer os fios significantes em torno do vazio, criador e criatura nascem juntos. No caso da criação artística, aqui tomada a literária, é requerido um reconhecimento coletivo da obra, que passa por uma valorização social.

Sem ousar esgotar o quanto Lacan bebe da fonte literária em sua produção, e tomando a psicanálise como uma arte-ofício elaborada por Freud e Lacan, é preciso alinhar o texto numa tapeçaria que situe o lugar de um grande romance literário para a psicanálise. Esse passo é importante para que possamos adentrar o Sertão de Guimarães Rosa sem nos perder na crítica literária e nem no puro encantamento do texto, mantendo-nos sempre alertas para o lugar privilegiado da linguagem na literatura para um melhor dizer do humano na psicanálise.

1.3 Psicanálise entr(arte)

Seria então possível situar o lugar de um grande escritor a partir da lupa da psicanálise? Seria tal intento necessário ou mesmo possível? Em sua homenagem a Marguerite Duras, Lacan chega a brincar se os psicanalistas não estariam medindo a qualidade literária, e seu suposto sucesso sublimatório, pela quantidade de exemplares vendidos pelo escritor.

Mesmo dentro do campo literário temos eventuais questionamentos sobre se uma determinada obra é realmente literatura. Segundo Costa (2009), o próprio Proust se questionava se era digno do título de escritor, indicando uma hesitação mesmo com vários livros publicados e reconhecidos por um grande público. A arte criativa, poética literária, o produto sublimado,

como um verdadeiro ato de criação não pertence a ninguém, sendo o escritor um instrumento de manifestação desse funcionamento inconsciente, como nos ensina Freud. Não é ocasional a afirmação de Lacan em que diz que encontraremos um poeta onde houver a possibilidade de uma relação com a língua que favoreça a presença de uma singularidade particular, uma que demarque radicalmente um ponto inatingível pela palavra.

Na verdade, sabemos através da biografia de Freud apresentada por Ernest Jones que um dos autores favoritos de Freud durante sua adolescência foi Ludwig Börne. Freud ganhou a coleção das obras completas desse autor em seu décimo quarto aniversário e tal era sua admiração que foram os únicos livros que guardou de sua adolescência e relatou que esse foi o primeiro autor em que se absorvera. Em 1823, Börne havia escrito um ensaio com um título bastante ousado: *A arte de se tornar um escritor original em três dias*. Eis a receita:

Pegue algumas folhas de papel e por três dias sucessivos escreva, sem falsificação ou hipocrisia, tudo que lhe vier à cabeça. Escreva o que você pensa de si mesmo, de suas mulheres, da guerra da Turquia, de Goethe, do caso criminal Fonk, do Juízo Final, dos que lhe são superiores em termos de autoridade – e quando os três dias tiverem transcorrido, você ficará espantado diante dos pensamentos singulares e surpreendentes que brotaram de você. Esta é a arte de se tornar um escritor original em três dias. (*Apud Jones, 1989, pp.251-252*)

De fato, a fórmula para tornar-se escritor não é muito diferente do próprio método da associação livre, e vemos como desde suas origens e em sua regra de ouro mais básica a psicanálise como um todo não se afasta da arte literária.

Erik Porge, num livro em que aborda a transmissão da clínica psicanalítica, realiza um longo estudo sobre as implicações da criação literária, tomada como criação poética, na psicanálise inventada por Freud e posteriormente retomada por Lacan. Ele nos lembra que desde 1897, em uma carta a Fliess, Freud já comparava o mecanismo da criação poética com o mecanismo das fantasias histéricas, o que já coloca a criação literária como uma formação do inconsciente. Esse inconsciente que emerge no texto deve, necessariamente, ser velado. Contudo,

a possibilidade de velamento depende de procedimentos literários, gramaticais, semânticos, sintáticos, e que tenha traços ligados à figura de estilo da metonímia. Disso resulta que o texto não deve ser considerado velado, uma vez que ele mesmo é tecido (etimologia de texto) desse véu. (Porge, 2009, p.41)

Uma vez tomada como formação do inconsciente, a literatura, ainda seguindo a elaboração de Porge (2009) pode ser tomada “como instrumento de pesquisa científica que

produz soluções, e não simplesmente como reprodutora de observações” (p.45). A aliança com a literatura, portanto, é o reflexo de um desejo de transmitir um saber inovador e único, um algo próprio à psicanálise, mesmo reconhecendo a impossibilidade dessa transmissão exatamente pelo furo intransponível da linguagem em sua limitação de “dizer tudo”.

Isso implica uma radicalidade para com o lugar do poeta, do escritor, do artista literário. É aquele que por não ignorar o furo, a falta impreenchível da palavra, pelo menos a afeta. É nesse ponto que o artista frequenta o termo proposto por Lacan como *lalíngua*, que estudaremos a diante. O sujeito-autor (algo bem diverso do escritor em sua biografia) imprime uma marca e abre uma via onde se torna possível escrever um impossível, e esse é o ato poético-literário arrebatador (Milner, 2012).

Sobre a aliança entre psicanálise e literatura, cabe ainda mais um ponto para trançar o tecido desse véu. Segundo Porge (2009), Freud valia-se especialmente de referências no romance, enquanto Lacan tem seu maior ancoramento na poesia. Essa diferença é importante para que Lacan introduza o conceito de *lalíngua* em seu ensino e para que uma obra literária possa ser tomada como exemplificação de sua escritura, como veremos nos próximos capítulos desta dissertação.

Não que Freud não tenha sido também marcado profundamente pela poesia de Heine, mas foi especialmente com o gênero do romance que sua aliança se mostrou mais sólida e se manifestou, como já foi apontado, em seus relatos de caso e em várias obras, como seu livro sobre Moisés. É bastante evidente que Shakespeare, Goethe e Dostoievski têm especial destaque em sua obra, em que a narrativa é privilegiada tanto como gênero quanto como o próprio método da psicanálise, que coloca em foco o narrar da própria história do paciente e seus lapsos na linguagem.

Já o estilo de Lacan é marcado especialmente por um texto enigmático, em que as palavras ganham novas significações, formatos, e instaura um hiato entre o sentido e o texto, o que é marca da poesia. Em Lacan, a referência à ficção, seja ela de qual gênero for, permanece como um ponto de ligação para o melhor dizer psicanalítico, mas se manifesta nas questões de estilo, tão caras ao autor. Afasta-se, portanto, da forma literária do romance e se aproxima da forma da poesia. Entra em jogo um rigor não somente sobre o que se narra, mas sobre o modo como o narrar se desenrola.

Essa distinção entre poesia e romance repousa, aqui, unicamente como marca de estilo e não como distinção de gêneros literários. Nessa direção, Porge (2009), com o auxílio de

Roland Barthes¹¹, nos aponta que depois de Mallarmé a fronteira entre os gêneros do romance e da poesia tornou-se turva e imprecisa: “O livro é assim tomado pelo avesso por aquele que o faz; não há mais poetas nem romancistas: há apenas uma escritura” (Barthes *apud* Porge, 2009, p.58).

Mais do que se voltarem à vida dos escritores, Freud e Lacan mergulham na escritura que desliza por entre a letra de obras oferecidas pelos poetas, para então avançar no exercício de um verdadeiro aprofundamento da psicanálise. É assim que Lacan articula o valor da literatura, ao debruçar-se sobre a obra *Hamlet*:

[...] ali, o inconsciente se presentifica sob a forma do discurso do Outro, que é um discurso perfeitamente composto. Ali, o herói só está presente por meio desse discurso, assim como o poeta. Morto há muito tempo, é, no fim das contas, seu discurso que o poeta nos lega. (Lacan, 1958-59/2016, p. 298)

A escolha da obra artística para nos aproximarmos de um constructo da psicanálise em seu pleno funcionamento não é um acaso. Muito menos no caso de lalíngua. Segundo Milner (2012), a poesia é exatamente a posição exemplar que não ignora o ponto em que lalíngua se insere, ponto de uma incompletude, de um não cessar de não se escrever, o ponto-cego da língua que a sustenta na opacidade. Ele nos aponta que o ato poético consiste em sua essência numa transcrição em lalíngua mesma, e por vias próprias acaba por habitar nesse ponto de cessação da falta ao exercer a escrita.

Assim, é possível que um romance possa ser chamado de poesia, uma vez que tenha como seu objeto a linguagem, suas hiâncias e seu transbordamento para além do significado. É como tomaremos a prosa-poética tecida em *Grande Sertão Veredas*. Poesia em prosa, cujo ponto de tensão e brilho é exatamente essa tomada da linguagem como objeto.

M.D. Magno apresenta a questão da relação da literatura e a psicanálise, entremeada pela letra que emerge do *Grande Sertão: Veredas* no livro *Rosa Rosae*, que resultou em sua tese de doutorado em 1977. Valendo-se do que lalíngua possibilita no trato com a linguagem, o autor estratifica três palavras num jogo, como uma quiáltera: literatura, *literadura* e *literapura*. Como afetação da fantasia, literatura é sublimação, algo que não interessa à psicanálise a não ser enquanto um produto. Literatura resta como agradável e gratificante forma aterrada de melhor aturar a letra. Nas palavras do autor:

¹¹ Roland Barthes, contemporâneo de Lacan e muito respeitado por ele, é um dos maiores teóricos da literatura. O texto citado é de sua obra “*Crítica e Verdade*”. Em *Crítica e Verdade*. Trad. Geraldo G. de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1982.

Ali se atura a falta de terra, com aterro – se fabrica uma ilha, por definição cercada de Nada por todos os lados, ou, se não, se desenha o litoral ao contrário, com a mureta circundando o poço-sorvedouro, o buraco negro da fala, a cacimba sem fundo ou com tampa n’Outra Face.(Magno, 1977, p.XVIII)

Continuando com a invenção proposta, como um já início de desprezo do Imaginário, *literadura* é revelação sobre quanto o Simbólico perscruta a si mesmo e começa a fazer trança com o Real e como tal só interessa à psicanálise como indicação de uma verdade que transparece o inconsciente. E, finalmente, *literapura* é ascensão, e é o que interessa aqui e onde a psicanálise se preste a ser ouvida. *Literapura* exige lalíngua decantada em puro estilo, levando em conta a castração (travessia) que aponta para o fracasso no Real. O fracasso do suposto escritor, em *literapura*, é fingimento, seu faz-de-conta, em que a letra se d’escreve. O ato poético vem como leme do percurso da deriva inevitável.

Nesse sentido, Magno (1977) propõe uma semasionomia, um campo que parte da demonstração em que “só se pode abordar a dobra da arte pela sua borda, não para senão sobre seu movimento próprio” (p.3). Ele aponta para o “campo entre-obra-e-psicanálise como campo transferencial, da homotopia do lugar do analista para com o lugar da obra” (p.3). O que a semasionomia propõe é que, no arrebatamento da obra de arte, o que *s’obra* é puro corte, colocando-a como objeto causa de desejo, e não simples fruto da sublimação. Se algo pode ser chamado de arte, esse objeto exaspera o que já vige nos movimentos de significante (metáfora e metonímia) que ele agencia por todo o seu corpo. O que resta à psicanálise, portanto, é fazer iconomia (buscar o ícone, a letra do texto), tanto em sua criação, quanto em sua leitura, acompanhando seus movimentos, na suposição de um horizonte de saber que na obra é letra. Ressalta, que não se busca a verdade no seio da obra, mas a emergência da obra como uma verdade que se refere a si mesma, finalmente, como um não-senso, como algo a ser a(bordado), resguardando seu caráter de litoral.

Ainda com Magno, aprendemos que o fundamento que a psicanálise pode encontrar para uma estética, para a arte, é seu próprio fundamento: uma ética. Enquanto em análise se trata todo o tempo do dever de chegar à verdade no discurso do analisando, descolar sua letra, no encontro com a est’ética cabe também descolar da obra sua letra. Nas palavras de Magno (1977), “est’ética da litera-pura” (p.36). Tomar essa posição, em toda a sua radicalidade, reafirma que a semasionomia rejeita qualquer psicocrítica, do texto ou do autor. A letra que se d’escreve na obra em nada se confunde com um possível sintoma do escritor. Ele nos diz:

É no campo estrito e limitado da obra que a semasionomia faz girar sua consideração – e a letra que a interessa é a invenção, isto é, uma escrita, que rege – sem sentido – o movimento do sentido da obra. Como dissemos: est'ética se faz com iconomia da litera-pura. (Magno, 1977, p.39)

Para o autor, a obra de Rosa é acontecimento exemplar para essa semasionomia, já que Rosa não se basta com d'escrever a letra (apesar de o fazer com mestria), mas avança para recolher e nos apresentar o risco de seu traço. Seguiremos, então, com a poesia (p)roseada do *Grande Sertão Veredas*, justamente por sua estrutura, sua trama e, essencialmente, o uso da língua portuguesa, em busca dos sertões de lalíngua.

Antes, porém, devemos firmar o terreno desse termo cunhado por Lacan para tentar dizer de uma língua que não se presta à comunicação, que não se detém na gramática ou sintaxe, mas que se encontra vinculada ao gozo, ao desejo e ao furo. Uma língua entre outras, entre todas, que está em todas elas, sem, contudo, localizar-se em lugar algum. Lalíngua virá a configurar-se como aquilo que habita a língua que falamos, sem ser a língua que falamos. Esse entre-meio, um mistério é o que buscaremos elucidar adiante.

2 Lalíngua: uma língua entre outras

Inicialmente, é preciso apontar que adotamos a tradução de lalíngua para a palavra original em francês *lalangue*. A tradução para o português proposta por M.D. Magno no Seminário *Mais, ainda* para o termo *lalangue* é *alíngua*, como uma passagem literal do artigo feminino francês (la) a seu equivalente (a) em português. Contudo, segundo Campos (2009), em nossa língua portuguesa o artigo feminino também se confunde com o prefixo de negação, de privação (abulia, perda da vontade; abúlico, o que sofre dessa perda; aglossia, mutismo, falta de língua; aglossos, o que não tem língua). Dessa forma, o vocábulo *alíngua* poderia indicar uma falta de língua, como um humano que não habitasse a linguagem, por exemplo. Ao nos apresentar *lalangue*, todavia, Lacan diz todo o oposto de uma não-língua. É, por outro lado, uma língua ressaltada, uma língua habitante no real que corta o corpo e tem seus efeitos para um aquém e um além da língua. Em um sentido extremo, uma língua em que pode habitar a função poética. “Toda a área semântica que essa aglutinação convoca (e que está no francês *lalangue*, mas se perde em *alíngua*) corresponde aos propósitos da cunhagem lacaniana” (Campos, 2009, p.14).

Como viremos a ver, o inconsciente é feito de lalíngua, e o uso do prefixo la, mesmo em português, aproxima-se muito mais do entendimento de uma língua materna, sorvida através da lalação, derivação do latim *lallare*, um verbo onomatopeico que aponta para as canções de ninar que embalam os sonhos infantis. Aponta também para a lalação do bebê, desde bem cedo, em seu balbucio rudimentar da língua materna, seu bu bu dá dá, que recebe uma marca rudimentar, da qual só terá notícias de um traço apagado num depois, pelo que lhe transmite sua mãe. O termo lalíngua serve então em nosso português mais ao propósito lacaniano de dizer dessa língua que não tem nada em comum com a comunicação, mas que encarna no corpo pela via do real e insere o falante na possibilidade do encadeamento simbólico. É por essa via que ele poderá, quiçá, habitar a linguagem e habitar uma língua qualquer.

2.1 Do não-todo de lalíngua, nasce a língua

Antes de adentrarmos nas veredas da elaboração de lalíngua, é importante um levantamento de como Lacan a insere em sua obra. Conforme nos apresenta Azevedo (2015), o termo lalíngua surge por um lapso de fala de Lacan em sua lição de 04/11/1971, *O saber do*

psicanalista.¹² Segundo a autora, Lacan fazia uma referência ao *Vocabulário de Psicanálise*, de Laplanche e Pontalis, mas, em um ato falho, escorrega para o *Vocabulário da Filosofia*, de André Lalande. Evidentemente, não deixou o tropeço por pouco e passou ao jogo de palavras e a desenvolver e tirar consequências do termo lalíngua. Nessa lição, estabelece a diferença entre a linguagem que se presta à comunicação e lalíngua, que é o inacessível, o desencontro da língua. Enquanto a primeira está ligada a um semblante que recobre o *vel* da alienação, lalíngua impõe um saber advindo do real que é inacessível e que promove o engano. Nesse sentido é que Lacan aponta para o aforismo de que o inconsciente é um saber, saber-fazer com lalíngua.

Em sua obra escrita, aparece pela primeira vez no texto “*O aturdido*”, de 1972. É em seu Seminário *Mais, ainda* (1972-73), contudo, que o termo ganha desenvolvimento. O termo é desenvolvido especialmente nas lições de 13 de março, 08 e 15 de maio de 1973 e é na aula de 26 de junho, com o título “*O Rato no Labirinto*”, que lalíngua ganha seu desenho mais nítido. Em sua última aula de 1973, o psicanalista reforça que “a linguagem é aquilo como o que o inconsciente é estruturado, é mesmo porque, a linguagem, de começo, ela não existe. A linguagem é o que se tenta saber concernente à função de lalíngua” (Lacan, 1972-73/1982, p.189). Lalíngua fará parte regular em seu ensino a partir de então, principalmente de 1973 a 1975, como em *Televisão* (1973), no *Seminário XXI: Les non-dupes-errent* (1973/74), em *La troisième - Intervention au Congrès de Rome* (31.10.1974 / 3.11.74), no *Seminário XXIII: o sinthoma* (1975-76), em *Conference et entretiens dans des universités nord-américaines* (1975), e segue até o *Seminário XXVII – Dissolution, Le Séminaire de Caracas*, de 12 a 15 de julho de 1980¹³ (Góis, Uyeno, Ueno, & Genesini, 2009).

No texto d’*O aturdido*, Lacan (1972/2003b) se dedica a tirar consequências do aforismo: o dizer permanece esquecido por trás do que é dito no que se escuta.¹⁴ Ao reforçar que o dizer pode se perder por detrás do dito, Lacan aponta para o furo que atravessa a língua e lhe faz não-toda, e é aí que se insere uma língua entre outras, uma língua que habita o real do corpo e faz o furo por onde pode advir o gozo do ser falante.

Sobre a criação de Lacan de um termo-texto que diga dessa fundamental hiância de toda língua, Vorcaro (2015) nos apresenta o argumento de que, como sempre, Lacan confia em seu enamoramento freudiano para tecer sua trama. A autora traça os caminhos pelos quais Lacan

¹² Essa lição compõe a coleção de aulas ministradas por Lacan no Hospital Saint-Anne aos internos de psiquiatria no outono e inverno de 1971-1972 e que ele mesmo intitulou como “*O saber do psicanalista*”. A lição de 04/11/1971, quando Lacan utiliza pela primeira vez o termo lalíngua, faz parte do grupo das três primeiras aulas dessa coleção, que foram compiladas na obra *Estou falando com as paredes*, por Jacques-Alain Miller. As quatro últimas aulas desse projeto encontram-se reunidas em seu Seminário XIX, *...ou pior*.

¹³ Os títulos em francês são aqueles que ainda não têm tradução no Brasil.

¹⁴ No original: “*Qu’ou dise reste oublié derrière ce qui se dit dans ce qui s’entend.*”

pode ter percorrido na obra freudiana para compor seu texto e chegar à elaboração de lalíngua. Segundo ela, desde as elaborações preliminares de suas correspondências para Fliess, especialmente na Carta 52, Freud já estabelece a tese de que os registros de percepções mais arcaicos, anteriores à aquisição de linguagem pelo bebê, são formados a partir de colisões de fragmentos mnêmicos, sons e palavras ouvidas pela criança. Desse choque de impressões são depositados restos no inconsciente ainda em formação e, posteriormente, serão revestidos de fantasias e pulsões. A partir desses ajuntamentos de marcas no inconsciente que encarnam no corpo do futuro falante, a autora constrói a ponte que Lacan cruza para elaborar seu conceito de letra.

Ainda acompanhando a construção de Vorcaro (2015), temos que a “a letra é o precipitado do rastro do sujeito na nuvem de significantes do discurso” (p.168) e, seguindo esse raciocínio, o que Freud localiza como signo de percepção seria o efeito de um funcionamento significativo, o que equivaleria a precipitados de lalíngua. A letra, expressão do real, oferece, com seu traço o indizível, aquilo impossível de simbolizar, mas que nos constitui enquanto seres humanos. Ela, a letra, em suas petrificações, faz borda no buraco do saber, nesse hiato impossível, onde se mostra lalíngua. Nesse sentido, a elaboração lacaniana privilegia o papel da construção analítica, no que ela tem de similar ao “trabalho do delírio, do escritor e do analista, por ser a estruturação de uma ficção que evoca lalíngua” (Vorcaro, 2015, p.173).

A aproximação do conceito de construção em psicanálise e suas implicações em lalíngua fundamenta-se no trabalho operado por lalíngua na linguagem, sendo que a construção em psicanálise se manifesta por uma trama, uma elaboração feita a partir do discurso do analisante, como uma pinça que coleta traços, signos retidos no inconsciente e que se revelam nos sintomas, sonhos, fantasias, delírios ou na associação livre. Segundo Freud (1937/1996), no ensaio *Construções em análise*, as construções feitas pelo analista na situação de análise, com o auxílio da relação transferencial, têm a tarefa de “completar aquilo que foi esquecido a partir de traços que deixou atrás de si” (Freud, 1937/1996, p.276). Nesse sentido, o trabalho do analista é semelhante ao do arqueólogo, que escava em busca de restos e destroços, sempre com a intenção de reconstruir, a partir de peças avulsas, o todo de um edifício ou objeto antigo.

Diferentemente da arqueologia, contudo, a construção em análise lida com material vivo, embora “soterrado”. Essa vantagem conferida à psicanálise se dá porque o material inconsciente é atemporal. Segundo Freud, “todos os elementos essenciais estão preservados; mesmo coisas que parecem completamente esquecidas estão presentes, de alguma maneira e em algum lugar, e simplesmente foram enterradas e tornadas inacessíveis ao indivíduo” (Freud,

1937/1996, p.277). Dessa forma, o que a psicanálise institui com seu método na história do sujeito é, a partir de fragmentos de memória, de linguagem, uma construção, uma recontagem do conto que é a vida do sujeito. O que emerge em construções, por parte do analista e em elaborações, por parte do analisante, é algo vivo, que sempre esteve lá, porém fora da cena consciente, *ob-ceno*. Essa vida é a língua que pulsa e fere, é lalíngua.

Como exemplo de como Freud privilegiou a fundação do humano na e pela linguagem, além da própria *Interpretação dos Sonhos*, o livro sobre os chistes e a obra *Psicopatologia da vida cotidiana*, podemos recorrer a seu pequeno ensaio intitulado “*A significação antitética das palavras*”, de 1910, em que se debruça sobre uma antiga escrita egípcia. Nessa escrita, as letras têm pares de opostos como significados sinônimos, aproximando-se da definição do funcionamento do inconsciente segundo Freud. Lacan tomará a escrita japonesa como um aprofundamento dessa instância da letra, como marca do real. Freud conclui esse texto com as seguintes palavras: “e nós, psiquiatras, não podemos escapar à suspeita de que melhor entenderíamos e traduziríamos a língua dos sonhos se soubéssemos mais sobre o desenvolvimento da linguagem” (Freud, 1910b/1996, p.166).

Vorcaro (2015) nos lembra que Freud sempre frisou o enlace necessário em pontes verbais para que o material inconsciente fosse conduzido à consciência, e é na obra de Lacan que a ênfase no papel da linguagem na fundação do sujeito ganha contorno e estofamento. De fato, ele nos aponta como no jogo do dito ao dizer é que se instaura o discurso analítico, exatamente por reconhecer que há uma relação de ser que o ser não pode saber. É nesse furo que resta lalíngua. Em outras palavras, trata-se de denunciar, e somente a psicanálise ousa fazê-lo, que há um inter-dito, aturdido em sua hiância entre linhas, que é o dizer escapulado no dito que nos permite certo acesso ao real, terreno-mãe de lalíngua, essa escamoteação da linguagem. É assim que o discurso analítico privilegia o cerne do ensino lacaniano: que o ser falante fala sem saber. Fala com seu corpo, sem saber, dizendo, portanto, sempre mais do que sabe.

Ao debruçar-se sobre essa conceituação na última aula de seu seminário de 1973, Lacan passa a desenvolver o conceito em sua relação com o real e a escrita, em articulação aos conceitos de corpo, gozo e da impossibilidade da relação sexual, que foram suas maiores dedicções durante aquele ano. É das consequências de suas elaborações sobre o amor e sua relação com o saber e a verdade que Lacan chega finalmente a sua elaboração sobre a impossibilidade de um diálogo entre humanos, de um entendimento que faça, de dois, um. É nesse campo desbravado que entra o conceito de lalíngua.

Para fechar aquele ensino, sempre sem esgotá-lo, o autor começa por ressaltar que é comum acreditarmos que a linguagem serve primordialmente para a comunicação e que essa comunicação pode um dia ser eficaz. Atualmente, não faltam promessas de técnicas para uma comunicação eficaz, em que o outro compreenda perfeitamente o que um diz. Milner (2012) ressalta que ao compreender a comunicação como essencialmente um par entre dois sujeitos dotados de uma alma e um corpo, a filosofia propagou a ideia de uma possível conjugação desses corpos, criando entendimento. O discurso filosófico ignorou, contudo, que se trata de sujeitos desejantes e que esse “detalhe” do indizível do desejo estabelece o impossível dessa simetria. Ainda segundo esse autor, “a linguagem, como conceito, e a língua, como suporte de um real, não passam da própria suplência. (Milner, 2012, p.98). Elas encobrem a hiância dessa disjunção e propagam a ilusão de uma comunicação direta e completa. Lacan nos aponta que a linguagem, enquanto furada pela incompletude, não passa daquilo que a ciência e seu discurso elabora para continuar ignorando lalíngua. Contudo, há um lugar em que, por não se ignorar essa hiância, por deixar emergir lalíngua em sua face equivocante, o humano pode se aproximar de seu exílio: a poesia.

2.2 Do embargo ao embarque no furo

Embora lalíngua estabeleça sua marca no ser falante nos primórdios da vida do bebê, por meio da linguagem da mãe e daqueles que exercem os primeiros cuidados, não se confunde nem se traduz pela língua materna. Inundado pela linguagem da mãe, que é carregada de desejo e de fantasias de completude, o bebê é recoberto tanto pela língua da mãe e pela lei que ela aponta, quanto pelo gozo indizível que corta o corpo que é lalíngua. Isso porque mesmo essa língua tão próxima e familiar também porta o furo instituído por lalíngua, porta algo de estrangeiro, de estranho, de infamiliar. Com a consideração de que lalíngua é o real que corta a linguagem, pode-se considerar que o falante sempre será um estrangeiro de sua própria língua, uma vez que esta última é apenas semblante de lalíngua.

Lalíngua não se presta à comunicação. Como atesta o inconsciente, no que ele é feito de lalíngua e estruturado como uma linguagem, essa lalíngua, no que tem de maternal em seu recebimento, é o que vai diferenciar cada ser falante, exilando-o em um campo de incompreensão intransponível, marcado como um riscado no corpo, encarnado em cada um. Assim Lacan nos aponta que, se há uma língua que não se serve à comunicação, ela deve servir a outra coisa: ao gozo. Uma língua que está envolvida com a satisfação da pulsão, com o desejo

inconsciente. É, portanto, no nível de lalíngua que se privilegia a fala na análise. É a partir do que não é capaz de enunciar, mas que lhe escapa e que corta, que o analisante estabelece uma forma singular de civilizar sua relação com o gozo.

Nesse ponto é preciso ressaltar que lalíngua, diferentemente do papel comunicacional da linguagem, não faz referência ao outro, nem a ele se dirige. Ao fazer uso da língua, dirigindo-se ao outro e acreditando que detém a palavra, não faz outra coisa senão tropeçar no não-dito, no que nem sabe que diz. Daí o trabalho de construção em análise se aproximar da escuta de lalíngua entremeada à linguagem do analisante. Colher entre as palavras, entre os inter-ditos, fragmentos de gozo entre as palavras, escutar a poesia de lalíngua. No registro do gozo é o sujeito que está em foco, e não o liame social ou seu papel na cultura. Eis a grande invenção freudiana que ganhou melhores contornos com a escrita de Lacan. É de lalíngua que se trata todo o tempo em análise.

É possível dizer, portanto, que a linguagem, de início, não existe em si mesma. Se o inconsciente é estruturado *como* uma linguagem e não *por* uma linguagem, não se pode supô-la num antes. Segundo Lacan (1972-73/1982, p. 189): “A linguagem é o que se tenta saber concernentemente à função de lalíngua”. Essa estruturação do inconsciente como linguagem é sua tentativa de saber sobre lalíngua, sempre uma hipótese de sua sustentação. Nesse ponto Vorcaro (2015) nos ensina, ainda sobre o ensino de Lacan, que, uma vez que o inconsciente é feito de lalíngua, ela acaba por ser essa marca do *Um*, do que diferencia e possibilita a emergência do sujeito na cadeia significante, exatamente pela instauração do corte que instaura nossa humanidade.

Retomando a elaboração lacaniana no texto *O aturdido* (1972/2003b), vemos como Lacan enfatiza que lalíngua é o veio em que o real se depositou ao longo da história da humanidade, dando possibilidade para a instauração da linguagem que vai ser a estrutura para o inconsciente de cada ser falante. É a incidência do real que abre a possibilidade de cada sujeito ser único e não equivalente sequer a si mesmo. Daí a ideia de que tudo o que guarda semblante com a menor ideia de comunicação é sempre “sonho, lapso ou *joke*” (Lacan, 1972/2003b, p.492).

Nesse texto, Lacan privilegia três pontos nodais pelos quais os equívocos da enunciação na linguagem se concentram: a ortografia, a gramática e a lógica. Quanto à ortografia, sua principal faceta é a homofonia, quando palavras completamente distintas em significado e grafia são “escravas” de um mesmo som. Não é à toa que dizemos, em língua portuguesa, que o que marca a diferença da psicanálise com as psicologias é sua vocação para evitar concertos

e privilegiar que o analisante faça concertos com sua história. No que tange à gramática, o equívoco se instaura na sintaxe, o que Freud nos mostrou com tanta mestria em *Psicopatologia da vida cotidiana*, *O chiste e sua relação com o inconsciente* e a própria *Interpretação dos sonhos*. É no engodo do sentido da frase que o significante se sobrepõe ao significado, que o dito e o dizer se des-coincidem. Finalmente, a lógica cai no inter-dito porque o inconsciente é insensível à contradição, aceita a ambivalência e abraça os opostos, contrariando a lei de ordenação da língua.

Assim é que a psicanálise reconhece que a linguagem não é restrita ao seu papel de comunicação, assim como Freud nos arrebatou com a notícia de que a vida psíquica não se limita à atividade consciente. De fato, a linguagem e mesmo cada língua falada são feitas de lalíngua, comportam sua marca e seu furo. É uma criação/invenção de saber sobre lalíngua, enquanto o inconsciente é um saber, um saber-fazer com lalíngua (Lacan, 1972-73/1982).

Como se manifesta lalíngua? A resposta só pode ser apontada para o corpo desse ser falante, que o conduz às cegas em errância. É pelos afetos, a angústia de toda forma eclodida no corpo, mantidos enigmaticamente pela sombra da neurose, que temos notícia de uma língua-outra falada somente por cada um. Lacan nos diz: “Lalíngua nos afeta primeiro por tudo que ela comporta com efeitos que são afetos” (Lacan, 1972-73/1982, p.190). É o que descobre Freud com as histéricas: que a distribuição dos sintomas no corpo obedece a uma anatomia particular em cada paciente. É pela existência de lalíngua que se assume que o coração possa bater nos olhos, ou os ouvidos possam escutar no estômago. Se o inconsciente é estruturado como uma linguagem, há de se convir que há uma língua própria que marca e circunscreve o corpo do falante, imprimindo-lhe as marcas simbólicas de sua história. A isso se refere lalíngua. Se os afetos em neblina denunciam a presença de lalíngua, tem-se que essa língua é a comprovação de que o ser falante articula coisas que vão muito além do que suporta saber.

Nesse ponto, cabe a demarcação proposta por Azevedo (2015), de que, se o inconsciente pode ser tomado como “a coisa freudiana” por excelência, lalíngua pode ser pensada como a “coisa lacaniana”. Isso porque o termo se conjuga com o estilo, que para Lacan é a via que permeia o escrito, que promove um extravasamento e um deslizar do sentido. A letra de Lacan presta-se exatamente a isto: não se preocupa com uma transmissão que dê conta do sentido ou da compreensão, mas cuida de instaurar um incômodo, uma “intrusão que faz cortes e cria espaços e intervalos de onde pode advir a abertura para uma outra relação com o saber” (Azevedo, 2015, p.25).

Também se percebe a manifestação de lalíngua no mancar da língua. Em cada palavra, no organizado das frases, sempre se identifica uma ambiguidade, um furo de sentido e significado, mas que não barram o significante encadeado. Não há melhor expressão desse acontecimento do que nos chistes, nos ensina Freud. Quando uma palavra tropeça em si mesma e nas outras ao seu redor e produz um efeito diverso do sentido pretendido, temos a clara percepção de como a língua é viva e vive por si mesma, conduzida mais pelo fio do desejo do que pelas leis da semântica. Esse funcionamento jocoso, jogo-gozo, revela o entrelaçamento entre a língua, a economia psíquica e a cultura. É a marca indelével de lalíngua desmantelando o sentido e privilegiando o significante e possibilitando o gozo.

De fato, Lacan pontua a vida da língua em sua narrativa do seminário *O sinthoma*, de 1976, quando atesta que apenas imaginamos que escolhemos falar a língua que falamos. No mais puro ato de falar, cada um cria a língua e então ela vive. Segundo ele “criamos uma língua na medida em que a todo instante damos um sentido, uma mãozinha, sem isso a língua não seria viva. Ela é viva porque a criamos a todo instante.” (Lacan, 1975-76/2007, p.129). É evidente que essa transmutação contínua da língua só é possível por causa de lalíngua, que instaura um real inapreensível no imaginário do controle gramatical.

Segundo Milner (2012), lalíngua estabelece de uma só vez a existência da língua (ou seres falantes de um código comum) e do inconsciente. Em sua faceta imaginária, a língua existe para obliterar o impossível escancarado por lalíngua, sua borda no real. Em sua função retórica, a língua não conhece limites e não há o que não se possa fazer com ela. Ela ignora sua incompetência. Já a linguagem se constitui como um ponto a partir do qual as línguas podem ser reunidas como uma unidade. É nessa encruzilhada que a linguagem habita em sua inexistência e funda um saber que tenta narrar suas origens como forma de não considerar que na origem não há nada, há nonada.¹⁵

Nesse sentido é possível compreender como o equívoco presente em toda suposta comunicação se instaura de forma tão estrutural e inegligenciável. É que a língua não pode cessar de ser desestratificada por esse equívoco, entrave sobre o qual os cientistas, linguistas e gramáticos têm dedicado bastante energia para suplantá-lo. Continuando na articulação de Milner (2012), é no momento da análise, onde a fala do analisante é levada às últimas consequências, que se pode considerar a existência de uma língua que habita qualquer outra

¹⁵ Referência à palavra que inaugura a obra Grande Sertão Veredas, um neologismo feito por Guimarães Rosa para referir-se ao sertão e a seu narrador. Nonada, no-nada (do sertão), não-há-nada (além de Diadorim para Riobaldo).

língua e que a fada ao erro. Isso equivale a dizer que por mais que tente, serpenteie, o falante jamais esgota a língua, não pode agarrar “o rabo da palavra”.¹⁶

Se a língua concerne ao real, bem como a verdade, ela atesta a impossibilidade de um completo-dizer, se de dizer tudo, já que tudo não há. O conceito mais puro de língua não pode deixar de considerar o não-todo que a língua legitima: um reconhecimento de que todo dizer passa, necessariamente, por ela e não se confunde com o dito, com o enunciado e nem com o que se acredita ter escutado de uma fala de um outro. Pois, se a língua é um saber que habita o Outro, não pode passar para uma representação literal em língua. Também não pode ser equivalente a um sistema linguístico senão o particular do corpo de cada ser falante, impossibilitando sua apreensão pelo discurso científico.

A ciência da língua, a linguística, fundamenta-se sobretudo no semblante produzido pelo modelo de comunicação que pressupõe entendimento mútuo; pressupõe que todo ser falante tenha um outro correspondente, desde que utilize um certo código comum a ambos. Se, contudo, consideramos aquele que fala como um sujeito desejante, a coisa se complica. Como não há equivalência de desejo, nem objeto que o corresponda, esse ser falante, esse “*fallasser*”, só pode subsistir como uma falta, só pode se diferenciar na enunciação por meio de a língua, que é o que nomeia o não-todo de todas as nomeações possíveis. Nesse sentido, “a língua é aquilo através do qual um ser pode ser dito falante” (Milner, 2012, p.96).

Se migramos para o campo da filosofia, também nos deparamos com um desconhecimento da radicalidade de a língua, pois, mesmo que considere a possibilidade do desencontro entre os seres, o faz pela ideia de incomunicabilidade das almas, que são de uma substância diversa e inatingível ao corpo. Na articulação lacaniana, por outro lado, os corpos são incomunicáveis porque são recortados pelo desejo, daí o impossível da relação sexual estabelecido por a língua. No abismo dessa falta, dois falantes não podem tornar-se um. “Eles não cessam de se escrever como discerníveis e não pode existir nenhum real em que eles se simetризem” (Milner, 2012, p.98).

2.3 A língua no amor e no poético

Neste ponto, temos uma aproximação da língua com o amor. Quando pensamos em amor romântico, aquele fundado na crença de uma complementariedade de seres, de encontro

¹⁶ Expressão utilizada pela personagem de Riobaldo, no Grande Sertão Veredas, para exprimir seu desejo de saber dizer o que se deseja.

e completude, é preciso que a língua recubra o furo instituído por lalíngua para que se retire o impossível de cena, para que possa cessar de se escrever e ser “possível”, para montar a peça em que de dois faça-se um. Quando o amor e a língua escamoteiam lalíngua, há um desconhecimento do desejo – desse impasse radical que nos separa e unifica ao mesmo tempo. Toda essa trama, contudo, é edificada com a própria lalíngua, já que está entalhada no corpo de cada ser falante. Esse reino fantasioso do amor romântico tem sua fundação em lalíngua, que apesar de tentativas contrárias, sempre acaba por apontar para o lugar impossível tanto para o amor, quanto para a língua.

Ainda nessa argumentação, é preciso notar que sem lalíngua não se pode falar nem em língua nem em amor. Condição necessária para a existência de ambos, lalíngua é quem compõe a virtualidade de dizeres de desejo, de possibilidades de narrativas sobre aqueles afetos que recortam o corpo e o diferenciam dos demais, principalmente em sua dimensão inconsciente.

As consequências de que lalíngua seja não-toda e não correspondente a si mesma, articulando-se enquanto forma discursiva, chegam ao fato de que sua relação com o real faça com que tenha algo que não cessa de não se escrever, e esse algo exerce influência direta em todas as formas discursivas que com ela se relacionam.

O ato da poesia consiste em transcrever em lalíngua mesma, e por suas próprias vias, um ponto de cessação da falta ao escrever [*manque à s'écrire*]. É nisso que a poesia tem a ver com a verdade (dado que a verdade é, estruturalmente, aquilo com que a língua está em falta) e com a ética (já que o ponto de cessação, uma vez circunscrito, exige ser dito). (Milner, 2012, p.39)

Esse ponto de cessação, ou ponto de poesia, como articula o autor, pode ser considerado quanto ao tema, bem como quanto à própria fonia; quando o poeta literalmente despe a palavra de sua vestimenta comunicacional, renuncia a esse aparato e mergulha em lalíngua com homofonias, aliteraões, elipses, onomatopeias. De um jeito ou de outro é possível perceber que temos na obra poética o entrave de lalíngua na língua do poeta. É assim que caímos todos enamorados dela. Ao ser escolhido pelo significante para não tentar preencher a falta produzida pela existência de lalíngua, o poeta a afeta e é afetado por ela. Eis então o arrebatamento de que nos contou Lacan sobre o efeito que o texto de Duras tem no leitor.

Mesmo com a impossibilidade de romper o exílio imposto pela linguagem, os humanos acabaram por inventar uma ilusão de contorno, um disfarce para essa solidão essencial: a poesia. A impossibilidade de um diálogo – basta conferir se *Romeo e Julieta* conseguiram, em algum momento, dialogar entre si, sem que isso tenha atrapalhado seu amor – é a marca fundamental

de que a comunicação, tão reivindicada pela cultura, é completamente alheia a lalíngua. O impasse que se impõe ao humano é que não há solução para seu desencontro. Preso em si mesmo, recusando a tentativa do encontro impossível, é solapado pelo narcisismo. É preciso “poetar”, contornar o desejo e buscar na linguagem o que a poesia traz de libertador, um relance desse furo, de lalíngua, que nos arrebatava e deslumbra.

Também é preciso trazer a elaboração de Lacan que tece sobre a poesia e sua tessitura. Ele nos aponta que só é possível “poetizar” por meio de uma violência cometida ao uso comum da língua, um assalto ao seu sentido, sua gramática, uma aluvião à sua estrutura. Só assim brota o acontecimento poético verdadeiro. Segundo o autor:

Se, de fato, a língua – foi daí que Saussure partiu – é fruto de uma maturação, de um amadurecimento que se cristaliza no uso, a poesia depende de uma violência feita a esse uso, do qual temos as provas – se evoquei, da última vez, Dante e a poesia amorosa, foi exatamente para marcar essa violência. A filosofia faz de tudo para apagá-la, e por isso ela é o campo de ensaio da escroqueria. (Lacan, 1977/1998c, p.6)

Ao trazer a violência de um fazer com as palavras, Lacan privilegia o ponto marcante dos últimos anos de seu ensino, o saber-fazer (*savoir-faire*), para além de saber-dizer (*savoir-dire*). Não basta mais deter-se na articulação da palavra, ela deve tornar-se ato, deve advir ao real do falante. Ele convoca o humano para um saber haver-se aí com o que se tem. E o que se tem, mesmo que parcamente, se articula na linguagem, e no que lhe escapa, lalíngua. É o que fazem os poetas, os artistas, ou mesmo, é o que deve fazer o analisante ao “fim da análise” – mesmo sem tê-la finalizado, já que é interminável.¹⁷ Cada um, à sua maneira, faz uso das invenções significantes para lidar com isso que é do registro de lalíngua.

Assim, o ofício do psicanalista passa a ser tomado como arte-ofício, um exercício poético, que acolhe a fala do analisante no que ela tem de furo de sentido. No texto narrado pelo analisante, os ecos de lalíngua que ressoam é a afetação poética que Lacan privilegia sobremaneira. Em seu texto *Rumo a um significante novo* ele nos traz:

Ser eventualmente inspirado por alguma coisa da ordem da poesia para intervir enquanto psicanalista? É certamente a esse verso [Lacan refere-se à modulação da poesia chinesa] que é preciso que retornem, porque a linguística é uma ciência muito mal orientada. Ela não se sustenta senão à medida em que um Roman

¹⁷ As elaborações freudianas em *Análise terminável e interminável* não serão desenvolvidas aqui porque fogem ao objeto dessa dissertação. Contudo, é preciso pelo menos mencionar que tanto a obra de Freud quanto a de Lacan nos apontam para o impossível de se “concluir” a análise. A psicanálise rejeita a ideia de cura proposta pela medicina, com a supressão de sintomas. É precisamente pelo impossível de se dizer “tudo” que o processo de análise é circundado pelo indizível do desejo, e não pela noção de conclusão.

Jakobson aborda, francamente, as questões de poética. A metáfora, a metonímia, não têm a capacidade para interpretar, a não ser quando elas são capazes de exercer a função de outra coisa com a qual se unem estreitamente o som e o sentido. É à medida que uma interpretação justa desmancha um sintoma que a verdade se especifica em ser poética. Não é do lado da lógica articulada – ainda que eu aí deslize na oportunidade – que se deve sentir o alcance do nosso dizer. Não que não haja nada que mereça duas vertentes, o que nós enunciamos sempre, porque é a lei do discurso como sistema de oposições. É isso mesmo o que precisamos ultrapassar.

A primeira coisa seria extinguir a noção do belo. Não temos nada a dizer do belo. É de uma outra ressonância que se trata, a ser fundada sobre o chiste. Um chiste não é belo. Ele se ocupa de um equívoco ou, como diz Freud, de uma economia. Nada mais ambíguo do que esta noção de economia. Mas podemos dizer que a economia funda o valor. Pois bem! Uma prática sem valor, eis o que se trataria para nós de instituir. (Lacan, 1977/ 1998c, p. 11)

É recusando o lugar da lógica articulada das palavras, ou mesmo da primazia da consciência, que Lacan toma a poesia como inspiração, retomando até mesmo a linguística de Jakobson. Ele nos aponta que a psicanálise deve ser uma “prática sem valor”; uma vez que não faz aliança com o sentido, está fundada num para-além-do-dizer. Lacan insiste em seu ensino que o gozo é aquilo que não tem utilidade, é residual, é lixo. Assim, a análise está intimamente compromissada com o gozo, com um saber-fazer, um mais-gozar.

Lalíngua vem, então, como auxílio linguístico, como termo literário, para dar vazão à escrita poética de Lacan. Ele chega a dizer que é “[...] somente a poesia, já lhes disse, que permite a interpretação”, pois a poesia é efeito de sentido, mas também efeito de furo (Lacan, 1977/ 1998c, p. 14). O canto do poeta se presta a enaltecer o gozo, o movimento pulsional, e o faz com a violência, com o ataque ao sentido da língua. Aí entra também o chiste, que não passa pelo lugar do belo, mas por uma economia libidinal mantida pelo equívoco. O chiste serve como norteador pois ele “[...]consiste em servir- se de uma palavra para outro uso que não aquele para o qual ela é feita; dobramo-la um pouco, e é nessa dobradura que reside seu efeito operatório” (Lacan, 1977/ 1998c, p.13).

Mesmo ao referir-se ao lugar do analista e sua nomeação como tal, Lacan é equivocante. Em seu *Prefácio à edição inglesa do Seminário 11*, confessa: “Repudio esse certificado: não sou um poeta, mas um poema. E que se escreve, apesar de ter jeito de ser sujeito” (Lacan, 1976/2003c, p. 568). O que aqui se anuncia é que Lacan convoca o estatuto de ser lido e não de ser o detentor da arte. Como alguém que aponta para o poder equivocante da fala, não poderia ser diferente em embaraço com a arte. Seu trançar embaralhado é que não se acredita jamais alinhado no sentido, mas emaranhado nos dizeres de lalíngua.

Como o poeta chega a esse equívoco? Segundo Milner (2012), “desestratificando, confundindo sistematicamente som e sentido, menção e uso, escrita e representado; impedindo, com isso, que um estrato possa servir de apoio para desembaraçar um outro” (pp.21-22). Assim, o poeta pode ser definido pela relação singular que mantém com a língua, com o entrelaçamento que é capaz de produzir ao quebrar o sentido e abrir o campo da linguagem para a passagem de lalíngua.

Lacan desenvolve sua escrita “rumo a um significante novo” que não esteja pactuado com o significado, trazendo a poesia como auxílio nessa busca. Ele vai então a James Joyce, que transforma a letra em lixo, com o luxo de uma escritura de impacto avassalador. O *sinthoma Joyce*, como desenvolverá ao longo de seu vigésimo terceiro seminário, é des-compro-missado, faz barganha, faz compra com uma outra missa, a do equívoco, aquela que interessa à psicanálise.

Se Lacan encucou-se com o *sinthoma Joyce*, não foi por acaso. O escritor irlandês, com seus experimentos com a língua, acaba por deixar “toda a literatura com o flanco à mostra” (Lacan, 1976/2003d, p.566). Mais ainda, o faz sem querer ser poeta, mas sendo poema, como já nos ensinou Lacan. Isso se vê em como a leitura de Joyce deixa transparecer o gozo com o que escreve. A marca de lalíngua transborda da letra de Joyce bem no ponto em que ele deixa o sentido de lado e constrói seu *non-sense* poético.

Segundo Machado (2011), ao deparar-se com o *sinthoma Joyce*, Lacan estabelece uma bipartição entre sintoma e *sinthoma*, como uma ressonância da diferença entre linguagem e lalíngua. O sintoma emerge como formação do inconsciente e atesta a descoberta freudiana, exemplificada nos sonhos, lapsos, chistes. Para Freud, o sintoma precisa ser decifrado, como uma língua antiga, carente de tradução. Por outro lado, o termo *sinthoma* surge do encontro lacaniano com a literatura joyceana, se apoia nela. Assim, o psicanalista francês demonstra como o escritor irlandês encara o real de forma a inventar seu próprio *sinthoma* sem precisar se submeter a um tratamento analítico. O *sinthoma*, dessa forma, combina com a noção literária de letra, tão desenvolvida por Lacan em *Lituraterra*.

Ainda segundo Machado (2011), pode-se ver como Lacan tece o termo *sinthoma* à trama que já articulava sobre a letra, esta já entrelaçada ao real. Ela, a letra, vem em suplência com uma função distinta da representação, estabelecendo-se com o litoral entre simbólico e real. Nesse sentido a letra é mais literária que conceitual, afiançando sobre o sujeito do inconsciente: “[...] o sujeito é dividido pela linguagem, mas um de seus registros pode satisfazer-se com a referência à escrita, e o outro, com o exercício da fala.” (Lacan, 1971/2009, p.117). A escrita

coloca-se, portanto, em posição de um meio para se escrever o que não pode ser escrito, como uma via sinthomática para enfrentar o excesso de real que faz furo no ser falante. A experiência literária, da mesma forma que o tratamento analítico, pode ser uma possibilidade para o sujeito fazer frente ao real e assim inventar um sinthoma, ao invés de produzir sintomas. O sinthoma é, mais ainda, algo do qual um sujeito não se cura, mas que pode ser algo sobre o que o sujeito vai ter que construir um saber, um saber-fazer.

Para um enlace de nossa tessitura sobre lalíngua, vale retomar como Lacan leva até as últimas consequências o material linguístico lapidado por Freud em sua elaboração sobre o inconsciente. A construção em torno de lalíngua coloca, em excesso, o inconsciente estruturado como uma linguagem. No próximo capítulo, veremos como o ponto de poesia que não resiste à lalíngua, aqui trazida na p(Rosa) do narrar Riobaldo no Grande Sertão, pode fazer trança com a escrita de lalíngua. Não como uma imitação do inconsciente, mas como um atestado, um modelo de seu funcionamento mais puro.

3 Lalíngua no Sertão: Guimarães Rosa poeta

O encontro com a obra de Guimarães Rosa nunca é indiferente. Ao deparar-se com uma língua portuguesa que não corresponde exatamente a ela mesma, o leitor é levado quase que em solavancos a uma semântica e sintaxe tão próprias a esse escritor mineiro. Geralmente, o primeiro impacto é de estranhamento, de engasgo. Uma pontuação que tem vida própria, neologismos, figuras de linguagem em abundância, que submetem quem se aventura a um ritmo que busca emitir um som, uma voz ecoando sob as palavras escritas. De fato, a leitura de Guimarães Rosa só toma engrenagem quando fiada num tear: como os fios que se entrelaçam em ritmo combinado, toda a escrita está ali para deixar um vazio do que não se pode traduzir, para dar lugar a uma poesia em prosa.

Também vale o apontamento que aqui não intento uma leitura psicanalítica da obra de G. Rosa, o que evidentemente poderia afundar numa bobagem sobre um palavrear vazio através da busca de sentidos ocultos nas formações do inconsciente unicamente para domá-las. Não! Aqui vou privilegiar a travessia escritural de Rosa, o significante que desliza entremeadado ao texto que revela o desejo tornado letra, sua marca indelével na linguagem que se deslinda na narrativa.

Em um ensaio sobre o único romance de Rosa, Hansen (2000) aponta como a linguagem nessa obra não funciona como representação de um mundo prévio, mas como uma invenção, uma intervenção. A linguagem é operada, segundo o ensaísta, pela marca indelével da diferença, instaurando uma língua que está além e aquém da estória narrada, expressando o inexpresso do sentido. Ela é, em sua subversão de sentido, não somente um meio para se atingir um fim (um meio de transmissão de uma mensagem literária, por exemplo), mas um fim em si mesma, é a própria matéria da ficção. Exposta em carne viva, a linguagem deixa transparecer aquilo que é geralmente encoberto pelo sentido, ela poetiza a língua e expõe seu furo primordial. Nesse sentido, a linguagem mesma é “o diabo na rua, no meio do redemoinho” (Rosa 1994, p.7). É o diabo porque equivoca, ilude, mascara e confunde, ela mesma, tanto as personagens quanto o leitor.

Tentar domar o “monstro rosiano”, como diz Silviano Santiago em *Genealogia da ferocidade Ensaio sobre Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa* (2017), é o que muitos vêm tentando desde que Guimarães Rosa surgiu no mundo literário. Com o argumento de que a obra rosiana, selvagem e indomada, perde seu brilhantismo, se domesticada, o autor mostra como os estudos de literatura comparada buscam interpretações dessa obra com tudo o que há no mundo afora unicamente para domá-la. As epopeias gregas, os romances de cavalaria, o mito

de *Fausto* e mais um sem fim de comparações, não faltam tentativas de amansar o “monstro”, tornando-o mais palatável, mais dócil, e, inevitavelmente, mais insosso.

Como exemplo dessa tentativa de pôr cabresto na obra selvagem, Santiago (2017) comenta o ensaio de Antônio Cândido publicado sob o título de “*O homem dos avessos*” de 1964. O ensaio havia sido primeiramente publicado na revista *Diálogos* como “O sertão e o mundo”, em 1957. Nesse trabalho, Antônio Cândido (1964) estabelece que os três pilares que sustentam a composição da obra “*Os sertões*” de Euclides da Cunha¹⁸ também podem ser utilizados para a obra rosiana e passa a comparar os dois romances, quase como uma tentativa de colocar o Sertão de Rosa como um filho, rebelde e resistente, de seu pai Euclides, sofrido e árido. Para Santiago (2017), essa foi já uma tentativa de domesticação da obra que tira a potência indomável de suas letras, seu caráter enigmático e impalpável. Mesmo com essas ressalvas, o ensaio de Antônio Cândido reconhece em Rosa uma “absoluta confiança na liberdade de inventar” (Cândido, 1964, p.121). Ele diz que a escrita encontrada em Rosa é não somente inaugural e revolucionária, mas, devido a seu caráter transbordante, “penetra no miolo do idioma, alcançando uma espécie de posição-chave, a partir da qual pôde refazer a seu modo o caminho da expressão, inventando uma linguagem capaz de conduzir a alta tensão emocional da obra” (Cândido, 1964, p.122). Para esse autor, há em Guimarães Rosa uma “paixão pela coisa e pelo nome da coisa” (Cândido, 1964, p.122), o que lhe confere uma posição muito particular. Apesar da comparação com a obra euclidiana avançar em seus pilares, há o apontamento da diferença radical entre ambas. Ele diz:

A analogia para aí; não só porque a atitude euclidiana é constatar para explicar, e a de Guimarães Rosa inventar para sugerir, como por que a marcha de Euclides é lógica e sucessiva, enquanto a dele é uma trança constante dos três elementos, refugindo a qualquer naturalismo e levando, não à solução, mas à suspensão que marca a verdadeira obra de arte, e permite sua ressonância na imaginação e na sensibilidade.” (Cândido, 1964, p.123)

De todo modo, Santiago (2017) nos alerta contra como, mesmo com o reconhecimento do trabalho de ourivesaria da linguagem operado por Rosa, o crítico literário acaba por “envolpar a potência selvagem do texto fluvial de Rosa, enroupar a robustez agreste dos personagens e dar tento e direção à ambiguidade linguística” (p.39). Melhor mesmo é deixar o cavalo correr livre, admirar e sorver as palavras do Grande Sertão, sem tentar degluti-las. Melhor aprender com Riobaldo: “Não sou amansador de cavalos! E, mesmo, quem de si de ser

¹⁸ Os pilares são “a terra” (o sertão), “o homem” (o sertanejo) e “a luta” (conflito entre militares progressistas e beatos tradicionalistas após a proclamação da República em 1889).

jagunço se entrete, já é por alguma competência entrante do demônio. Será não? Será?” (Rosa, 1994, p.6).

Quando lança *Grande Sertão: Veredas* em 1956, Rosa põe o desafio aos leitores mais corajosos de ingressar sertão a dentro, traçando um paralelo entre a narrativa e a própria tarefa da leitura. Enquanto Riobaldo tem que pactuar com o diabo, com o mistério, para atravessar o Liso do Sussuarão, o leitor deve vencer o romance de quase seiscentas páginas, sem capítulos, sem pausas, como quem avança mesmo rumo ao desconhecido. Santiago (2017) chega a nos apontar como o monstro dessa criação é de difícil compreensão se comparada ao passado literário anterior aos anos 50 no Brasil. É também intolerável para o momento da literatura de sua época e indigesta para aqueles que apenas buscavam devorá-la, praticando uma crítica literária apressada ou superficial. O próprio Guimarães Rosa nos diz que o caminho para se avançar na leitura é mergulhando sem ressalvas no oceano de linguagem que se apresenta: “Mas só se sai do sertão é tomando conta dele a dentro... Agora perdi. Estou preso” (Rosa, 1994, p.391). Contudo, com o passar das páginas, a voz de Riobaldo começa a ficar familiar, rotineira, e o ruído inicial transforma-se em(canto). A ladainha do jagunço que se aprisionou no sertão confunde-se com a vida de cada ser humano, preso em si mesmo, em busca de linguagem que dê conta de nomear seu viver, fadado ao eterno não-dizer. Nas palavras de Santiago (2017) “o romance é, antes de mais nada, uma bofetada no Homem” (p.13).

Ainda seguindo esse ensaio, Silviano Santiago traz como o manual prático de leitura de Ezra Pound, muito influente durante os anos 1950, apresentava uma categorização da atividade criativa em graus decrescentes:

(1) “inventores”, (2) “mestres”, (3) “diluidores”, (4) “bons escritores sem qualidades salientes”, (5) “beletristas” (*writers of belles lettres*) e (6) “lançadores de modas”. [...]

Guimarães Rosa – assim como os poetas concretos e neoconcretos que lhe são contemporâneos – se enquadra na mais alta categoria poundiana. É um *inventor*. (Santiago, 2017, p.15)

Rosa é um inventor no sentido de que descobre, inventa um novo processo de elaboração com a linguagem. Em uma carta respondendo ao entusiasmo de Fernando Sabino sobre o livro, Clarice Lispector diz “... ele mais que inventou, ele descobriu, ou melhor, inventou a verdade” (Lispector *apud* Rosa, 2019, p.440). Clarice Lispector, com seu traço também lírico tão acentuado, lê o que desliza na desconstrução operada na obra rosiana: é uma linguagem que é “diretamente entendida pela linguagem íntima da gente” (Lispector *apud* Rosa, 2019, p.440).

Que linguagem íntima poderia ser essa senão lalíngua, como marca no corpo do falante que possibilita o gozo, como vimos na elaboração de Lacan?

Em um artigo intitulado “*João Guimarães Rosa: a invenção da linguagem*”, de Bruno Machado (2011), encontramos também as referências ao traço, à letra de Guimarães Rosa, entrelaçada com a inven-São-rosa, em que “há um ilegível que atravessa e insiste em todos os seus escritos, um ponto que resiste a toda e qualquer tentativa de decifração.” (p.233). É sobre essa nova língua, uma língua lá de longe, lá onde há-língua insiste em não residir, que nos debruçaremos agora.

3.1 A língua rosiana

A literatura de Rosa, em seu Sertão, faz litoral no campo da linguagem, com aquilo que a escrita não é capaz de escrever. Essa literatura poética, despedaçada, que bebe da letra, mas não se limita a ela, dá ao romance seu caráter turbulento e desmedido, como é o sertão e como é o inconsciente. A literatura que usa o regionalismo, a transcendência do embate entre Deus e o diabo e, sobretudo, o amor que só se consuma no desencontro revela o inconsciente em seu funcionamento mais puro, tanto quanto observamos nas formações inconscientes: o chiste, os atos falhos, os sonhos e os sintomas.

Seguindo a argumentação de Machado (2011), vemos como a ideia de uma escrita que inaugura uma língua própria na obra de Rosa foi abordada em sua entrevista com o crítico alemão Günter Lorenz no Congresso de Escritos Latino-Americanos, realizado em Gênova em janeiro de 1965, nove anos após o lançamento de *Grande Sertão: Veredas* e já com a obra arduamente traduzida para o alemão. Indagado sobre como sua relação com a língua portuguesa resistia a qualquer precedente e de como ele abria ao leitor um mundo completamente novo e misterioso, Rosa responde:

Meu lema é: a linguagem e a vida são uma coisa só. Quem não fizer do idioma o espelho de sua personalidade não vive; e como a vida é uma corrente contínua, a linguagem também deve evoluir constantemente. Isto significa que, como escritor, devo me prestar contas de cada palavra e considerar cada palavra o tempo necessário até ela ser novamente vida. (Rosa apud Lorenz, 1994, p.47)

Machado (2011) nos aponta que as palavras para Rosa são tão vivas que, ao mesmo tempo que nos transmitem um sentido, logo, se prestam à certa comunicação, igualmente resistem ao próprio sentido. Há um indizível que toca o leitor e que está em um ponto ob(ceno)

do escrito, fora da cena da página impressa. Há aí a possibilidade de ler, pela escrita de Lacan, os efeitos de lalíngua no inconsciente:

O inconsciente é testemunho de um saber, no que em grande parte ele escapa ao ser falante. Este ser dá oportunidade de perceber até onde vão os efeitos da lalíngua, pelo seguinte, que ele apresenta toda sorte de afetos que restam enigmáticos. Esses afetos são o que resulta da presença de lalíngua no que, de saber, ela articula coisas que vão muito mais longe do que aquilo que o ser falante suporta saber enunciado. (Lacan, 1972-73/1982, p.189)

A riqueza dessa obra literária reside em seu brincar com a linguagem, uma prática da letra que re(vela) o inconsciente, que aponta para aquilo que “não cessa de não se escrever” (Lacan, 1972-73/1982, p.127), o real. Quando Lacan insiste em apontar que o inconsciente é estruturado como uma linguagem, abre o campo para a compreensão de como os mecanismos da metáfora e da metonímia produzem significações inconscientes, que dão sentido à existência exatamente por possibilitarem uma ausência de sentido presente na escrita.

Nesse ponto é preciso retomar as influências e como Guimarães Rosa representou em seu tempo um marco literário sem precedentes. Mais do que um escritor do movimento modernista, Rosa tem tantas marcas de travessia em seu fazer poético que não é fácil situá-lo em uma simples classificação. Inicialmente, veremos como o escritor mineiro e James Joyce tem a marca da quebra da linguagem como um traço visceral.

Os estudos aproximando o estilo de Guimarães Rosa a James Joyce são inúmeros, sendo possível supor que o escritor mineiro tenha sido influenciado por Joyce. A marca de lalíngua na letra rosiana, contudo, é tão autêntica e própria, que tem força suficiente para ser estudada por si mesma.

Guimarães Rosa retoma de Joyce aquilo que há de mais joyceano: sua (como disse Sartre) "constelação de linguagem comum", sua revolução da palavra, e consegue fazer dela um problema novo, autônomo, alimentado em latências e possibilidades peculiares à nossa língua, das quais tira um riquíssimo manancial de efeitos. (Campos, 2004, p. 58)

Para Haroldo de Campos (2004), a forma como Guimarães Rosa considera o problema da linguagem, perturbando o instrumento linguístico com uma violência apaixonada, coloca-o como um lugar único em relação a Joyce, já que praticamente ninguém ousou herdar as implicações e os subterfúgios que criam um novo léxico, construído com contínuas invenções semânticas do autor irlandês. A influência de Joyce é tão marcante em Guimarães Rosa que o

linguista chega a transcrever o último trecho do *Grande Sertão* e último trecho de *Finnegans Wake*, de Joyce para atestar seu argumento. O traço é tão acentuado que vale aqui reproduzir:

Grande Sertão: Veredas (fim)

E me cerro, aqui, mire e veja. Isto não é o de um relatar passagens de sua vida, em toda admiração. Conto o que fui e vi, no levantar do dia. Auroras. Cerro. O senhor vê. Conteí tudo. Agora estou aqui, quase barranqueiro. Para a velhice vou, com ordem e trabalho. Sei de mim? Cumpro. O Rio de São Francisco – que de tão grande se comparece – parece é um pau grosso, em pé, enorme... Amável o senhor me ouviu, minha ideia confirmou: que o Diabo não existe. Pois não? O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigos somos. Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for ... Existe é homem humano. Travessia. (Rosa, 1994, p. 874-875)

Finnegans Wake (fim)

Sim, me vou indo. Oh amargo fim! Eu me escapulirei antes que eles acordem. Eles não hão de ver. Nem saber. Nem sentir minha falta. E é velha e velha é triste e velha é triste em tédio que eu volto a ti, frio pai, meu frio frenético pai, meu frio frenético feerível pai, até que a pura vista da mera aforma dele, as lágua e lágua dele, lamamentando, me façam marelal lamasal e eu me lance, ó único, em teus braços. Ei-los que se levantam! Salva-me de seus terríperos tridentes! Dois mais. Um, dois morhomens mais. Assim. Avelaval. Minhas folhas se foram. Todas. Uma resta. Arrasto-a comigo. Para lembrar-me de. Lff! Tão maviosa manhã, a nossa. Sim. Leva-me contigo, paizinho, como daquela vez na feira de brinquedos! Se eu o vir desabar sobre mim agora, asas branquiabertas, como se viesse de Arkanjos, eu pênsil que decairei a seus pés, Humil Dumilde, só para lauvá-los. Sim, fim. É lá. Primeiro. Passamos pela grama psst trás do arbusto para. Psquiz! Gaivota, uma. Gaivotas. Longe gritos. Vindo, longe! Fim aqui. Nós após. Finn équem! Toma. Bosculaveati, mememormim! Ati mimlênios fim. Lps. As chaves para. Dadas! A via a uma a una a mém a mor a lém a. (Campos, 2004, pp.44-45)

Em ambos os casos, o trabalho de tradução é tarefa quase impossível, já que o torcer da linguagem que se vê em operação nesses textos é de tal magnitude qual na poesia, talvez mais até que muita poesia! Ao colocar a palavra como objeto e não como meio, Joyce e Rosa tecem o indizível entre as palavras desconstruídas, restando unicamente a possibilidade de uma recriação criativa, também poética, por parte de seus infortunados tradutores.

Sobre esse ponto da dificuldade da transposição das línguas em traduções das obras de Joyce e Rosa, Nunes (2013) nos aponta como a potência verbal que se deslinda no *Grande Sertão: Veredas* exige uma traição/tradução inventiva e criativa, mais alinhada com o lirismo, a *poiesis* entrelaçada no texto, do que um purismo linguístico. Do intraduzível da letra opera-se o traço único de que se trata no *Grande Sertão*: uma língua que atravessa outra, que lhe corta

a carne e a tessitura e que força passagem entre as palavras, que demanda um sentido transverso, alinhado ao significante.

Poucos poetas detêm essa qualidade e esse espetacular abuso em sua escrita. Até porque, se o estralçamento da língua se faz como a quebra de um cristal, para que seja autêntico e que seja possível identificar essas pequenas rachaduras, é difícil que possa se operar uma tradução para outras línguas. Isso significa que ler Joyce em qualquer outra língua que não seja inglesa já põe a perder a língua joyceana inventada por ele. Essa intraduzibilidade se instaura igualmente na letra de Guimarães Rosa, pois em ambos se ouve a quebra cristalina do sentido que emana do deslizar de lalíngua. A língua rosiana subverte a língua portuguesa. Mais ainda, há uma língua brasileira subvertida, inventada para ser desconstruída, que marca mais ainda o texto do *Grande Sertão*. A dificuldade ou quase impossibilidade de tradução se dá pela dificuldade em reorquestrar a música de lalíngua que atravessa o texto, que emerge entre a letra e papel.

Em *Grande Sertão: veredas*, vemos como Rosa destitui as palavras e os sentidos tradicionais da língua portuguesa para impor ritmo. Segundo Santiago (2017), “a pontuação é principalmente um modo aleatório e selvagem de, na folha de papel impressa, enfeitar abusiva e atrevidamente as locuções, frases e parágrafos que ganharam direito de cidadania na língua portuguesa se falada no Alto do São Francisco” (p.91). Ele consegue esse efeito mágico, de transpor a linguagem falada, rústica do jagunço e que não compõe o cânone literário oficial, para o texto escrito, criando o efeito de som, de ar, de cheiro e poeira. Como exemplo, vemos que, conforme a situação narrada pelo herói, a prosa torna-se célere ou lenta:

A madrugada com luar, me lembro, acordei com o rumor de cavaleiros que vinham chegando, no esquipado, e que travavam repentino com áspero estremecimento os cavalos: br'r'r'uuu.... Calculei: uns dez. Ao que eram. Levantei, pulando de minha rede, quem podiam esses ser? Todos os companheiros nos rifles, e eu não tinha escutado aviso de sentinelas. (Rosa, 1994, p.619)

Aqui, o susto de Riobaldo ao acordar atordoado pelo som de cavalos é marcado por verbos de movimento brusco: acordei, calculei, levantei. O som dos cavalos é projetado pela onomatopeia que nos leva a ouvi-los chegar também, e colocarmo-nos também em riste! Claro que sempre há um para-além da significação. Não se trata aqui de traduzir significados na escrita de Rosa, mas de perceber como o jogo da linguagem provoca um reenvio de significantes, conduzindo o leitor à cena narrada.

Já ao rememorar os sentimentos por Diadorim, a escrita se lentifica, fica evanescente e condoída: “Amor vem de amor. Em Diadorim, penso também – mas Diadorim é a minha neblina...” (Rosa, 1994, p.27). Aqui, os verbos são fugazes: vir, pensar, ser. Há os grandes vazios, como o travessão e as reticências, que criam o oco do sentimento de Riobaldo. O que Rosa nos apresenta com o artifício da letra, com sua lei da metáfora, é um apoio para o significante. Esse efeito de ritmos resultantes da semântica e da sintaxe é o grande artifício da literatura, sua possibilidade de, na linguagem, fazer transparecer o que é mais humano: o inconsciente.

Rosa ainda nos ensina: “O que é pra ser – são as palavras! Ah, porque. Por quê?” (Rosa, 1994, p.60). Novamente, ensina com exclamação, um ponto final de um porque explicativo, que diz que é assim porque sim, e finaliza sem responder, com um “por quê” sem resposta. Percebe-se como os objetos descritos nas letras do autor são sempre aqueles impalpáveis, opacos, portadores do mistério, diante dos quais não se detém. O som dos cavalos, o susto, a neblina... Todos como miragem circundada pelas palavras colocadas em impasse, que não deixam o significado passar, mas permitem o circular do significante.

A prática da letra no *Grande Sertão* vale-se de regionalismos, do falar e do sentir sertanejo para um impossível de se dizer, num tom de dúvida e inquietação. Esse entrave, que é a prisão de Riobaldo em vida e foi a libertação de Diadorim em sua morte, é o que aponta para a questão *de que substância é feita a vida*, se é que se pode supor alguma. Se a literatura arrisca uma resposta, é na brincadeira da linguagem, no jogo com as palavras em que ouvimos a voz de Riobaldo, marcada por seu (des)encontro com Diadorim, como uma manifestação do engasgo do impossível de ser capturado pelo simbólico:

O sério pontual é isto, o senhor escute, me escute mais do que eu estou dizendo; e escute desarmado. O sério é isto, da estória toda – por isto foi que a estória eu lhe contei eu não sentia nada. Só uma transformação, pesável. Muita coisa importante falta nome. (Rosa, 1994, p.147)

O nome que falta a Riobaldo é o indizível da letra. O saber que não cessa de não se escrever apontado em Lacan. Mesmo assim, Guimarães Rosa não desiste de extenuar o texto, de buscar em suas reentrâncias o sentido máximo, ir até as últimas consequências do significante que insiste em subverter o sentido: “Afirmo ao senhor, do que vivi: o mais difícil não é um ser bom e proceder honesto; dificultoso, mesmo, é um saber definido o que quer, e ter o poder de ir até no rabo da palavra” (Rosa, 1994, p.240).

No artigo de Machado (2011), há o argumento de que, ao dar voz a uma personagem como Riobaldo, um ser falante que busca um saber sobre si próprio que insiste em não se inscrever, que resiste à palavra, Rosa demonstra a reminiscência impossível de ser satisfatoriamente transposta para o campo da escrita. Falta nome para muita coisa. Sobram hiências e dúvidas. A única certeza em todo o texto de Rosa é o perigo do não saber: “Viver é muito perigoso”, frase que aparece oito vezes ao longo da narrativa do jagunço.

Em seu ensaio *Grande Sertão: Veredas Travessias*, Eduardo Coutinho (2013) nos aponta que a própria personagem de Riobaldo sabe que deve lutar e laborar com as palavras para contar sua história. Ele, sem saber que sabe, sabe que “qualquer tentativa de transmitir suas experiências através da linguagem acarreta inevitavelmente uma distorção” (p.89). Ele tem consciência de que está fadado ao fracasso em sua narrativa: “contar é muito, muito difícil” (Rosa, 1994, p.253). Porém, o que mais lhe resta senão tentar? Se o inconsciente é estruturado como uma linguagem e se a língua é o indizível dessa linguagem que nos fada ao equívoco constante, o problema do humano é continuar a contar, conta por conta, trançando os fios da linguagem com o que se tem à língua e à memória em cada momento. Já que não se pode atingir a exatidão da letra, visto seu caráter inapreensível como um todo, o jeito é confiar, sempre desconfiando de muita coisa. Rosa o aponta: “O que eu falei foi exato? Foi. Mas teria sido? Agora acho que nem não” (Rosa, 1994, p.253).

Na verdade, Riobaldo “aprende” seu conto ao contar, ao mesmo tempo em que, como sujeito, narra sua história. Como o analisante em análise, que durante a escuta do analista, aprende a falar. Rosa expõe assim:

Não sei contar direito. Aprendi um pouco foi com o compadre meu Quelemém; mas ele quer saber tudo diverso: quer não é o caso inteirado em si, mas a sobre-coisa, a outra-coisa. Agora, neste dia nosso, com o senhor mesmo – me escutando com devoção assim – é que aos poucos vou indo aprendendo a contar corrigido. (Rosa, 1994, p.274)

Que outra-coisa é essa que o compadre Quelemém, a personagem *que-lê-mentes*, representa no discurso de Riobaldo? A arte poética nos aponta que o que se diz não é necessariamente o que o se deve dizer ou o que se deseja dizer. É preciso escuta. E nem sempre aquilo que força passagem para o campo da linguagem encontra eco. O inconsciente não se mostra no discurso lógico, na ordem da narrativa, e isso nos atesta Guimarães Rosa em todo o seu romance. Ao embaraçar palavras, subverter as normas da linguagem, é o próprio inconsciente que vislumbramos em funcionamento.

Ao nos depararmos com a linguagem nova e inventada do romance, a poética de lalíngua emerge nos jogos com palavras, nos neologismos e quebras de sentido que permeiam toda a obra: “Atirei. Atiravam. Isso não é isto? Nonada” (Rosa, 1994, p.460). Para Machado (2011), Rosa ataca a rotina linguística em que se busca a coincidência entre significante e significado, que visa garantir que um significado tenha sempre o mesmo sentido. Em Rosa a língua está intimamente ligada a lalíngua, que no real faz furo e que tem como possibilidade de suplência a escrita e o amor. Não é fortuito que o próprio Rosa tenha dito que amava a língua como se ama uma pessoa, no impossível. Sobre esse modo sinthomático rosiano de amar é que vamos agora versar.

3.2 O amor rosiano

No ato de criação, em especial, na lida com a linguagem, o poeta tem especial contato com as formulações sobre o amor, desde que mantenha tensionado em sua pena o fato de que do amor nada se obtém, nada se diz. Só é possível circundá-lo. Guimarães Rosa, em seu *Grande Sertão*, já nos anuncia: “O amor? Pássaro que põe ovos de ferro” (Rosa, 1994, p.78). Esse ser inapreensível que voa por sobre o texto, resistindo à completa apreensão, deposita seus restos, seu traço com traçado na carne, na alma humana, e na letra, no real do corpo. Mas continua a bater suas asas, resiste à significação.

Rosa certamente desiste de domar o amor ao torná-lo indizível, ao mantê-lo no lugar do mistério durante toda a narrativa de seu *Grande Sertão*. A narrativa serpenteia nas reentrâncias do amor sem a pretensão de apreendê-lo, sempre reconhecendo-o como evanescente: “Amor vem de amor. Digo. Em Diadorim, penso também – mas Diadorim é a minha neblina...” (Rosa, 1994, p. 27). Por que a falar do amor como onda de fumaça? Não seria para deixá-lo opaco, sempre no ponto de provocação?

Ao tecer seu ensino sobre questões como o desejo, a angústia, o gozo e o amor, Lacan nos apresenta a falta que corta o falante:

O ser falante, este é essencialmente a falta-a-ser surgida de uma certa relação com o discurso – surgida de uma poesia, se quiserem. Essa falta-a-ser, o sujeito não pode preenchê-la, já lhes indiquei isso, senão por uma ação que, vocês percebem isso melhor no contexto deste paralelo, assume facilmente, assume talvez radicalmente, sempre, um caráter de fuga para adiante. (Lacan, 1960-61/2010, p.448)

O que Lacan demarca então é esse ponto nodal em que o inconsciente se constitui como uma linguagem e que condiciona o humano como um ser habitante da linguagem. Demarca e ratifica que essa linguagem sempre há de faltar, que não há palavra que dê conta de preencher o tal vazio, a falha que corta e produz a angústia. Se não há como escapar da angústia a não ser por uma fuga para adiante, isso nos atestam os amantes de todos os tempos. Eles fogem, não se sabe de quê, mas fogem e acabam bem no ponto de onde saíram, naquele ponto em que a linguagem se desintegra frente ao amor: no ato. O que mais podem fazer?

Vemos então Riobaldo se contorcer, se revoltar e aceitar seu amor à revelia da razão. Ele nos joga bem na cara o desencontro fundamental entre *eros* e *logos*. É no lugar da fantasia que seu desejo desliza, cresce, vira uma coisa avulsa de seu controle. Aceita, por hora: “Primeiro, fiquei sabendo que gostava de Diadorim – de amor mesmo amor, mal encoberto em amizade. Me a mim, foi de repente, que aquilo se esclareceu: falei comigo. Não tive assombro, não achei ruim, não me reprovei – na hora” (Rosa, 1994, p.407). Depois, se debate, se contorce: “O nome de Diadorim, que eu tinha falado, permaneceu em mim. Me abracei com ele. Mel se sente é todo lambente – “Diadorim, meu amor...” Como era que eu podia dizer aquilo?” (Rosa, 1994, p.408). De toda forma que tenta fugir, acaba amando mais, mais ainda afundado no entroncamento, na encruzilhada. Sem caminho. Na verdade, seu afinco na fantasia, demarca que seu amor é fadado a ser fantasma, a ser neblina, inapreensível e só real naquilo que corta a carne, em sua dimensão real, que não pode ser dito. O poeta diz: “meu amor inchou, de empapar todas as folhagens, e eu ambicionando de pegar em Diadorim, carregar Diadorim nos meus braços, beijar, as muitas demais vezes, sempre” (Rosa, 1994, p.47).

E por que Rosa deixa emergir de seu texto esse desencontro fundamental entre o amor e o desejo de Riobaldo? Por que Diadorim não se revela, se transforma em mulher e ama? É com a leitura do impossível do amor, de sua incomunicabilidade apontada por Lacan que se apreende que Diadorim não pode existir como mulher, não pode responder à demanda de amor, uma vez que essa não pode jamais ser atendida. A história desenrolada, narrada na letra rosiana é o atesto do inconsciente em funcionamento, sua falta de completude e seu eterno lugar de promover o desejar no humano, de resistir à plena representação. Para Magno (1977), “a morte que atravessa Diadorim é metáfora (verdade) do corte da castração que produz metamorfose de qualquer Reinaldo em uma Maria impossibilitada a qualquer relação escritível com qualquer Riobaldo.” (p.49). Riobaldo vive a marca dessa castração, até mesmo quando sonha: “Noite essa, astúcia que tive uma sonhice: Diadorim passando por debaixo de um arco-íris” (Rosa, p.63). A mudança de sexo está associada às lendas sobre passar sob um arco-íris, como se

Riobaldo pudesse alcançar Diadorim, se fosse de outro sexo. Mas, mesmo após sua morte, mesmo depois de atravessar e mudar de sexo, deixar de ser Reinaldo e advir Maria Deodorina, ela já teria atravessado, sempre estando num ponto ob(ceno), fora de cena, em que ou chega muito cedo, ou virá muito tarde.

Se o encontro de Riobaldo e Diadorim só pertence à esfera da fantasia, que dá suporte ao desejo e sua articulação, é daí que o jagunço tem que continuar eternamente narrando sua história, não pode cessar de produzir poesia, de pôr em ato, no narrar contínuo ao seu interlocutor (e não nos esqueçamos que ele o faz por quase 600 páginas, sem capítulos, de chofre). Ele mesmo admite que não se trata de amor verdadeiro, do real do encontro de corpos, do amor romântico das trovas de cavalaria. O amor de Riobaldo é pior. É o próprio funcionar do desejo no embargo da fantasia: “Olhei bem para ele, de carne e osso; eu carecia de olhar, até gastar a imagem falsa do outro Diadorim, que eu tinha inventado” (*idem*, p.410). Mas se esse encontro é, por um lado, mortal, fixado no embargo de um sujeito marcado pela falta e que não pode tocar o objeto, pois que o mesmo não é o que é, não se presentifica, também é a marca da vida, da única possibilidade de que o gozo permita ao desejo circular.

Vemos as palavras de Riobaldo:

Todos os sucedidos acontecendo, o sentir forte da gente – o que produz os ventos. Só se pode viver perto de outro, e conhecer outra pessoa, sem perigo de ódio, se a gente tem amor. Qualquer amor já é um pouquinho de saúde, um descanso na loucura. (Rosa, pp. 438-439)

Descansar na loucura, e não *da* loucura. Nenhuma palavra é fortuita na produção poética de Rosa. Aqui vemos que saúde e loucura não se separam, são ambas o mesmo habitat do humano. A tensão entre o querer e necessitar, entre o dizer e o que falta palavra é contínua no deslizar da cadeia signifiante que pode, quiçá, deixar advir o sujeito. O amor, então, pode ser embargo ou pode ser vida: “E eu – como é que posso explicar ao senhor o poder de amor que eu criei? Minha vida o diga. Se amor? Era aquele latifúndio. Eu ia com ele até o rio Jordão... Diadorim tomou conta de mim” (Rosa, 1994, p. 266).

Se esse objeto de tão grande, tão inteiro, abraça o falante com o poder de completa-lo, Guimarães Rosa sempre escapa para uma linguagem que manca, que deixa transparecer que desse amor, Diadorim, Riobaldo não poderá, jamais, se apossar. Diadorim, todavia, o têm embargado, pois resta sempre na posição de objeto causa de desejo, é opaco, é inapreensível, como água por entre os dedos: “Diadorim, esse, o senhor sabe como um rio é bravo? É, toda a

vida, de longe a longe, rolando essas braças águas, de outra parte, de outra parte, de fugida, no sertão” (Rosa, 1994, p. 610).

Magno (1977), aponta em sua articulação, que é a letra do que se passa (travessia) *entre* Diadorim e Riobaldo ao longo do imenso sertão em guerras que se d’escreve na obra como um todo. A fórmula de Rosa se inscreve: “O *gerais* corre em volta. Esses gerais são sem tamanho. [...] O sertão está em toda a parte” (Rosa, 1994, p.4). Assim, o que está em toda parte também não se apreende e faz pano de fundo para a emergência do sujeito, Riobaldo, um Rio Baldo em sua condição de eterno e condenado falante. E o que é essa letra? Para Magno (1977), Diadorim é o sintoma de Riobaldo e ele o aceita (algumas vezes) – “as vontades de minha pessoa estavam entregues a Diadorim” (Rosa 1994, p.45) – e o denega: “se Diadorim segurasse em mim com os olhos, me declarasse as todas palavras? Reajo que repelia. Eu? Asco” (Rosa, 1994, p.79). Mais, ainda, Riobaldo sabe que Diadorim é seu sintoma: “De um aceso, de mim eu sabia: o que compunha minha opinião era que eu, às loucas, gostasse de Diadorim, e também, recesso dum modo, a raiva incerta, por ponto de não ser possível dele gostar como queria, no honrado e no final” (Rosa, 1994, p.47).

Ainda seguindo o texto de Magno (1977), Riobaldo, enquanto efeito de sintoma no corpo do sertão opera sua travessia acompanhado do Diabo, d’escrito em seu corpo no pacto nas Veredas Mortas “o diabo vige dentro do homem” (Rosa, 1994. P.7), acompanhado de seu sintoma (Diadorim) e de Deus, o Outro que existe fora do homem, à sua revelia e resistente a qualquer decifração “Deus é definitivamente” (Rosa, 1994, p.52), “Deus existe mesmo quando não há” (Rosa, 1994, p.77). Para Magno (1977), a grande invenção de Guimarães Rosa é que sua obra é análise, o sintoma é nela analisado. E ainda por cima, é uma análise que termina. “Termina por descolar a letra do sintoma, d’escrevendo o risco do seu traço (“viver é muito perigoso”). Termina por revirar do avesso: num passe.” (Magno, 1977, p.46). Assim, Riobaldo sabe que sofre de seu sintoma, mas não sabe o que é isso que sofre. Saber será sua cura, sua travessia, e só poderá ocorrer no tempo de narração, de amarração, num depois. Não durante os acontecimentos. Durante sua rememoração dos fatos ocorridos é que poderá desamarar os nós sintomáticos tecidos pelo texto, o sem sentido que não tinha palavra. Além disso, será necessária uma escuta, um Outro, compadre Quelémem, que-lê-mentes, para lhe devolver sua letra, lhe permitir fazer as pazes com seu sintoma e seguir em frente. No relato, num depois do acontecido, Riobaldo passa da posição de analisante para a de analista, faz a travessia. Agora ele pode comemorar sua obra, seu narrado, agora escrito. No que a letra é achada, é d’escrita, na obra ela se torna lalíngua pura, *literapura*.

Sem destino para circundar o litoral de palavras em traço de escrita, voltamos ao aforismo lacaniano de que a verdade só pode ser dita no tecido da ficção. Se Guimarães Rosa é um dos maiores romancistas da língua portuguesa, é em seu Grande Sertão que a verdade emerge em pequenas doses, ou às vezes, em grandes doses de frases ininterruptas, entremeada entre a letra que corta as palavras do texto.

Considerações Finais

*O poeta é um fingidor
 Finge tão completamente
 Que chega a fingir que é dor
 A dor que deveras sente.
 E os que leem o que escreve,
 Na dor lida sentem bem,
 Não as duas que ele teve,
 Mas só a que eles não têm.
 E assim nas calhas de roda
 Gira, a entreter a razão,
 Esse comboio de corda
 Que se chama coração.
 (Pessoa, 1942/1995, p.235)*

O intento desta prosa, aqui chamada de dissertação, foi mergulhar, sem tentar domar, a poesia proseada de Guimarães Rosa em sua emergência de letra pura, de lalíngua mesma, balizada pela construção teórico-poética de Freud e Lacan, a psicanálise que se intenta como crivo de leitura do mundo, do sertão que nos equivoca sempre para ser-tão, sem ser-tudo, já que tudo ou todo, não há.

Para assentar os alicerces do castelo, foi preciso primeiro convocar a relação entre a psicanálise, como invenção freudiana e sua melhor-escritura em Lacan, e a arte, como uma estética, em sua particular faceta da escrita, a literatura. Assim, a relação que Freud e Lacan estabeleceram com o literário foi apontada como a de um arrebatamento, um desmaio ante ao ato poético. A perda dos sentidos provocada pela obra de arte fere o leitor e o lança numa operação de quebra do imaginário que ele porta com relação à totalidade da língua. O ferimento ocorre pelo corte produzido pelo poeta, que, por meio das palavras, é capaz de fazer-saber, sem o saber ele mesmo, que a linguagem não existe; o que existe é lalíngua, sem ser uma língua, mas sendo uma entre todas, e não coincidindo com nenhuma.

Como a elaboração de M.D.Magno (1977) nos apontou:

Fazer a *Iconomia* da obra, como chamamos, é com-siderá-la na suspeição de que se funda numa letra, a qual aqui chamamos *ícone*. Este é, para nós, o trabalho da *semasionomia* – que se desenvolve na suspeita, ou melhor, suposição, de que o objeto abordado seja uma obra-de-arte, isto é, de que ele se reduza a uma letra dura, *literadura* então elevada à potência de letra pura, *literapura*, por não ter, em última instância, nenhum sentido. Suposição de que esse objeto porte o ato-poético, nele inscrito, que o situa como saber-suposto-(sujeito-suposto-saber). Para isso, o que se dá, na obra, é a exasperação de uma *lalíngua* até o seu desmaio (perda dos sentidos) [...]. (Magno, 1997, pp.201-202)

Seguindo esse ponto, a relação, ou ralação entre os dois campos aqui aproximados foi ressaltada como sendo a de preservar a mesma ética da psicanálise, a ética do desejo que se evidencia numa est'ética que visa d'escrever a letra do analisando em seu discurso, letra que se descola num movimento estranhamente familiar e cola na escuta do analista. Ao se deparar com o objeto estético, há um estranhamento provocado pelo contato com a letra, ob(cena) para o leitor. A obra, enquanto viva, não é tomada como produto, como objeto demandante de escuta, com analisanda. Ela é o próprio objeto *a*, ocupa o lugar do analista, enquanto lugar que resiste a um sentido, uma verdade, e escancara que verdade não há.

Os sentidos, no ato poético, se perdem no não-senso, se perdem no nada. “Nonada” que Rosa d'escreveu nos gerais do sertão. Ou, como diz Mallarmé (1990) sobre esse desmaio: “Partido o Nada, resta o castelo da pureza” (p.97). A arte, ao que pode interessar à psicanálise, está, portanto, para além do simbólico, é um saber-fazer com lalíngua, sem, no entanto, criar ou acreditar que foi possível esgotar a palavra em seu sem-sentido.

Após assentar esse terreno, mergulhamos no mar da produção teórica de lalíngua presenteada por Lacan nos últimos anos de seu ensino. Para tanto, foi necessário recorrer ao conceito de letra, que avança para o lugar de *non-sense*, de falta de sentido da língua, mas que corta o sujeito que advém entre dois significantes. Como uma língua entre todas, o não dito da palavra, inter-dito e interditada de plena significação, lalíngua é o que faz furo na linguagem e possibilita o equívoco entre os falantes e, ao mesmo tempo, os insere no campo do simbólico. Vimos como a poesia, com sua recusa à submissão ao sentido das palavras, possibilita a emergência de lalíngua e como uma literatura que seja *literapura* faz laço, faz trança, com o nada da língua. É então que o poeta é o maior fingidor de todos. Finge que domina o sentido da palavra, para unicamente render-se ao sem-sentido de lalíngua.

Que Guimarães Rosa seja um artista, um poeta que inventa uma nova linguagem, quase confundida com lalíngua, muito já foi dito sobre isso. Seguindo essa trilha adentramos pelas veredas sertanejas do *Grande Sertão* no terceiro capítulo em busca de sombra, do que faz só-obra, uma obra solitária e única, cortada pelo furo de lalíngua. Porém, para não atropelar a poesia é preciso se aproximar dela devagar, com esmero e cerimônia. O texto de Rosa nos coloca sempre em contato com a estranheza proveniente de nossa relação (fundamental) com a linguagem, jamais facilitando o caminho a ser percorrido pelo leitor. Ao contrário, a escrita trabalha para a produção de um efeito de ilegibilidade para que não se avance rápido demais na

leitura, para não se domar a letra indomável. A letra permanece, então, viva e inassimilável, como traço de um furo impreenchível, como lalíngua viva.

Dessa forma, não é a estória que cede à palavra lugar para narrá-la, mas a própria palavra que, ao irromper em primeiro plano, que configura as personagens e os devolve à história, agora, uma alteridade, ao Outro. Assim, *Grande Sertão: Veredas* se abre ao leitor com a palavra “Nonada”. No nada da linguagem, Riobaldo se reconhece sendo nada, coloca-se no lugar do significante sujeito, que só existe em relação a outro significante:

E eu sou nada, não sou nada, não sou nada... Não sou mesmo nada, nadinha de nada, de nada... Sou a coisinha nenhuma, o senhor sabe? Sou o nada coisinha mesma nenhuma de nada, o menorzinho de todos. O senhor sabe? De nada. De nada... De nada...” (Rosa, 1994, pp.496-497)

De fato, em se tratando de Guimarães Rosa, lalíngua se impõe como o intraduzível da letra que acompanha o texto; tecida entre as palavras, impõe poesia à prosa do jagunço. No dito de Rosa, as palavras não se prestam à decifração; não estão colocadas no papel utilitariamente para comunicar uma mensagem. O texto é todo adorno, é enfeite, afeto, gozo. Daí seu caráter artesanal. Se aproximar da língua rosiana é um exercício para se fazer desarmado, deixando o texto vibrar e mover-se por si só, como nos pede Riobaldo: “O sério pontual é isto, o senhor escute, me escute mais do que eu estou dizendo; e escute desarmado” (Rosa, 1994, p.147).

Considerando-se o imenso mar de escritos sobre a obra de Guimarães Rosa, tanto seu único romance *Grande Sertão: Veredas*, quanto todos os outros contos, ensaios, novelas mais escritos possíveis, não era empreitada aqui fechar caminho e esgotar uma leitura da narrativa de Riobaldo. Certamente porque só se vislumbrou abordar a obra por sua borda, pelo litoral, que ela transparece e deixa emergir, há mais e mais veredas pelas quais se poderia bordejar. A inesgotável fonte de Outras leituras do texto é que atestam sua abertura e reconhecimento de lalíngua, enquanto um escrito que não se pretende completo ou sabedor de muitas coisas. O sertão então se impõe como campo do inconsciente, o Outro, que está em toda parte e em lugar nenhum. Riobaldo atesta: “Sertão é o sozinho. Compadre meu Quelemém diz: que eu sou muito do sertão? Sertão: é dentro da gente” (Rosa, p.435). O sertão é o corte e a corte.

Guimarães Rosa nos diz, finalmente, “amor é a gente querendo achar o que é da gente” (Rosa, 1994, p.510). Felizmente, para que a poesia continue sempre viva, pelo menos até agora, a gente não chega nunca ao rabo da palavra para saber o que é mesmo isso, que é da gente, que palavra é essa que nos falta e nos constitui. Seguimos: travessia.

Referências Bibliográficas

- Aires, S. & Trocoli, F. (2012). Apresentação. *Terceira Margem*, 16(26), 11-16. Acesso em 28 de julho de 2019, de <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/10782/7951>.
- Alencar, M.L.O.A. (2002). Contribuições de Lacan para uma teoria da sublimação. *Trieb – Nova Série*, 1 (1-2), 129-143.
- Azevedo, A. V. (2015). De la-land à lalangue: algumas questões de estilo. In V. R. Gomide *et al* (Ed.). *Savoir-faire avec lalangue*. Campinas: Mercado de Letras, Paris: Association de Psycanalyse Encore.
- Bosi, A. (2014). O duplo espelho em um conto de Machado de Assis. *Estudos Avançados*, 28(80), 237-246. Em <https://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142014000100020>.
- Campos, H. (2004). *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva.
- Campos, H. (2009). O Afreudisiáco Lacan na Galáxia de Lalíngua. *Afreudite - Revista Lusófona de Psicanálise Pura e Aplicada*, 1(1). Acesso em 12 de maio de 2019, de <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/afreudite/article/view/824>.
- Candido, A. (1964). O homem dos avessos. In: Candido, A. *Tese e antítese, ensaios*. 4a ed. São Paulo: T.A.Queiroz Editor.
- Costa, Ana. (2009). Litorais da psicanálise. *Psicologia & Sociedade*, 21(spe), 26-30. <https://dx.doi.org/10.1590/S0102-71822009000400005>.
- Coutinho, Eduardo F. (2013). *Grande Sertão: Veredas, Travessias*. São Paulo: Realizações Editora, Livraria e Distribuidora Ltda.
- Freud, S. (1905/1996). Personagens psicopáticos no palco. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud*, v. VII (pp.289-297). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1906/1996). Resposta a um questionário sobre leitura. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud*, v. IX (pp. 225-226). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1907/1996). Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen. In: S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v. IX (pp. 14-88). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1908/1996). Escritores Criativos e Devaneio. In: S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v. IX (pp. 132-143). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1910a/1996). Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância. In: S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v. XI (pp. 67-142). Rio de Janeiro: Imago.

- Freud, S. (1910b/1996). A significação antitética das palavras. In: S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v. XI (pp. 157-166). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1913[1911]/1996). Sobre a psicanálise. In: S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v. XII (pp. 223-232). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1915/1996). Reflexões para os tempos de guerra e morte. In: S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v. XIV (pp. 285-309). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1916/1996). Alguns tipos de caráter encontrados no trabalho psicanalítico. In: S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v. XIV (pp. 325-348). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1919/1996). O “Estranho”. In: S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v. XVII (pp. 234-273). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1925[1924]/1996). Um estudo autobiográfico. In: S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v. XX (pp. 09-78). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1928[1927]/1996). Dostoievski e o parricídio. In: S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v. XXI (pp. 181-202). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1930/1996). O prêmio Goethe. In: S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v. XXI (pp. 211-217). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1937/1996). Construções em análise. In: S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v. XXIII (pp. 271-287). Rio de Janeiro: Imago.
- Goethe, J. W. (2003). *Fausto*. Coleção a Obra-Prima de cada autor. São Paulo: Martin Claret.
- Góis, E.; Uyeno, E.; Ueno, M., & Genesini, T. (2009). *Lalangue, via régia para captura do real*. São Paulo: site do Instituto da Psicanálise Lacaniana. Acesso em 12 de maio de 2019, em <http://www.ipla.com.br/assets/files/Trabalhos/LALANGUE.pdf>.
- Guerra, M. N. & Burgarelli, C. G. (2018). Entre arte e psicanálise: a escrita da experiência como metodologia. *Artefilosofia*, 24, 238-257. Acesso em 29 de julho de 2019, em <https://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/1010>.
- Hansen, J. A. (2000). *O O – A ficção da literatura em “Grande Sertão: Veredas”*. 1a ed. São Paulo: Hedra.
- Jones, E. (1989). *A vida e a obra de Sigmund Freud*. (J. C. Guimarães, Trad.). Rio de Janeiro: Imago.
- Lacan, J. (1956/1998a). O seminário sobre ‘A carta roubada’. (V. Ribeiro, Trad.). In: J. Lacan (Org.). *Escritos*. (pp. 13-66). Rio de Janeiro: Zahar.

- Lacan, J. (1958-59/2016). *Seminário, livro VI: o desejo e sua interpretação* (C. Berliner, Trad.). Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (1960-61/2010). *Seminário, livro VIII: a transferência* (D. D. Estrada, Trad.). Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (1965/1998b). A ciência e a verdade. (V. Ribeiro, Trad.). In: J. Lacan (Org.). *Escritos*. (pp. 869-892). Rio de Janeiro: Zahar. (Trabalho original publicado em 1965).
- Lacan, J. (1965/2003a). Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol.V.Stein (V. Ribeiro, Trad.). In: J. Lacan (Org.). *Outros escritos*. (pp. 198-205). Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (1971/2009). *Seminário, livro XVIII: de um discurso que não fosse semblante* (V. Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (1972/2003b). O aturdido (V. Ribeiro, Trad.). In: J. Lacan (Org.). *Outros escritos*. (pp. 448-497). Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (1972-73/1982). *Seminário, livro XX: mais, ainda* (M.D.Magno, Trad.). Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (1975-76/2007). *Seminário, livro XXIII: o sinthoma* (S. Laia, Trad.). Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (1976/2003c). Prefácio à edição inglesa do Seminário 11 (V. Ribeiro, Trad.). In: J. Lacan (Org.). *Outros escritos*. (pp. 567-569). Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (1976/2003d). Joyce, o Sinthoma (V. Ribeiro, Trad.). In: J. Lacan (Org.). *Outros escritos*. (pp. 560-566). Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (1977/1998c). Rumo a um significante novo. *Opção Lacaniana: Revista Brasileira Internacional de Psicanálise*, 22, 6-15. São Paulo.
- Leite, N. V. A. (2012). Errâncias do amor. *Terceira Margem*, 16(26), 80-89. Acesso em 28 de julho de 2019, de <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/10786/7955>.
- Lorenz, G. (1994). Diálogo com Guimarães Rosa. In G. Lorenz. *Obras completas de João Guimarães Rosa*, vol. I, pp.12-27. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Machado, B. F. V. (2011). João Guimarães Rosa: a Invenção da Linguagem. *Itinerários*, 33, 233-242. Acesso em 28 de julho de 2019, de <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/4870/4097>.
- Magno, M.D. (1977). *Rosa Rosae*. Rio de Janeiro: Aoutra.
- Mandil, R. (2003). *Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Contra capa livraria: Faculdade de Letras UFMG.
- Mallarmé, S. (1990). *Igitur ou A loucura de Ebehnon*. (J. L. Grünwald, Trad.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

- Martini, André de, & Coelho Junior, Nelson Ernesto. (2010). *Novas notas sobre "O estranho"*. Tempo psicanalítico, 42 (2), 371-402. Acesso em 20 de abril de 2019, de http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-48382010000200006&lng=pt&tlng=pt.
- Milner, J-C. (2012). *O amor da língua*. (P. S. Souza, Jr, Trad.). Campinas: Editora da Unicamp. (Trabalho original publicado em 1978).
- Nunes, B. (2013). *A Rosa o que é de Rosa: literatura e filosofia em Guimarães Rosa*. (V. S. Pinheiro, Org.). Rio de Janeiro: DIFEL.
- Oliveira, N.R. & Tafuri, M.I. (2012). O método psicanalítico de pesquisa e a clínica: reflexões no contexto da Universidade. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, 15(4), 838-850. Recuperado de <https://dx.doi.org/10.1590/S1415-47142012000400007>.
- Pessoa, F. (1995/1942). *Poesias*. 15a ed. Lisboa: Ática.
- Porge, É. (2009). *Transmitir a clínica psicanalítica: Freud e Lacan hoje*. (V. Veras e P. Souza. Trad.). Campinas: Editora da Unicamp.
- Rosa, J. G. (1994). *Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Nova Aguilar.
- Rosa, J. G. (2019). *Grande Sertão: Veredas – “O diabo na rua, no meio do redemoinho”*. (22a ed.). São Paulo: Companhia das Letras.
- Santiago, S. (2017). *Genealogia da Ferocidade: ensaio*. Recife: Cepe.
- Vorcaro, Â. M. R. (2015). Freud e a língua. In V. R. Gomide *et al* (Ed.). *Savoir-faire avec a língua*. Campinas: Mercado de Letras, Paris: Association de Psycanalyse Encore.