

> ARTIGOS

Ana Vicentini de Azevedo

A curtamão da lalíngua: um ponto de encontro entre Lacan e Guimarães Rosa*

Tendo como ponto de partida o interesse da psicanálise pela escrita, já presente desde Freud, o presente trabalho explora as contribuições trazidas por Lacan a essa questão, especialmente as noções de letra e do neologismo *lalíngua*. Essas contribuições cruzam-se, em um segundo momento, com uma análise do conto de João Guimarães Rosa, cujo título também é um neologismo: "Curtamão".

> Palavras-chave: Linguagem, escrita, letra, ficção

Taking psychoanalysis' interest, ever since Freud, in the question of writing, this paper explores Lacan's contributions to the matter, particularly through the notions of letter and the neologism "lalangue". These contributions are intertwined, in a second moment, with the analysis of João Guimarães Rosa's short story, whose title is also a neologism – "Curtamão".

> Key words: Language, writing, letter, fiction

*La vie en close
c'est une autre chose*

c'est lui

c'est moi

c'est ça ...

Paulo Leminski, "L'Être avant la Lettre"

* > Este trabalho faz parte de um projeto de pesquisa maior acerca da questão da escrita e da letra em Lacan, Guimarães Rosa e James Joyce. Um esboço desse projeto foi apresentado na primeira reunião do GT "Arte e Psicanálise", no X Simpósio da ANPEPP, em Aracruz, ES, de 24 a 28/5/2004. Uma versão preliminar do presente trabalho foi apresentada no ciclo de conferências "Literatura e Psicanálise", promovido pelo Corpo Freudiano do Rio de Janeiro, Escola de Psicanálise, em 19/1/2005.

O interesse da psicanálise pela escrita se faz presente desde as primeiras elaborações de Freud sobre o funcionamento do aparelho psíquico, mas é com Lacan que a relação entre escrita e escuta, entre linguagem e inconsciente terá um maior desenvolvimento. Neste trabalho vamos examinar algumas possibilidades de construir intersecções entre escrita, leitura e escuta, tendo a noção de letra, tal qual elaborada por Lacan, como foco central, ou melhor, como uma dobradiça. Peça importante de uma construção, a dobradiça, ao mesmo tempo em que fixa partes diversas, como uma porta e seu batente, promove uma articulação entre eles, possibilitando o movimento – o abrir e o fechar; o *fort-da* e, mais especialmente, o entre-abrir.

A letra como dobradiça (e a letra-dobradiça) para pensar escrita, leitura e escuta torna obrigatória não somente a entrada de Freud e Lacan, mas também de *escriptores*, como os chamou Roland Barthes. Dentre estes, será privilegiada a presença de João Guimarães Rosa. Tal privilégio sustenta-se por sua *escriptuosidade*, por ser sua escrita um atravessamento da sintaxe, da fonética e da semântica da língua. Um estilo de escrita que promove, como Barthes faz notar, uma "desfiguração da língua" (s/d, p. 50), na contramão do que postula a tradição do bel-letrismo, do requinte literário. É uma escrita que se marca pela busca do espírito da linguagem, isto é, a *espirituosidade*, da qual se destaca o *mot d'esprit*, o chiste freudiano. Uma escrita como a de Rosa faz da leitura um ato de implicação, uma convocação ao trabalho psíquico, conforme discutirei mais adiante.

O INCONSCIENTE É LETRADO

Na analogia que constrói entre o aparelho psíquico, conforme concebido na primeira tópica, e um dispositivo popular no mercado então, o "bloco mágico", Freud observa que esse aparelho

... é um retorno ao antigo método de escrita em pranchas de argila ou cera; um *stilus* pontiagudo arranha a superfície, em cujas depressões se constitui a "escrita". (1925[1924])

As implicações e aportes teórico-conceituais dessa analogia são profusos, e deles destaco alguns elementos, presentes na citação, que a sabedoria de Freud identifica nos fundamentos da escrita.

O primeiro deles diz respeito ao instrumento latino de escrita, o *stilus*. É ele que, ao ferir, marcar, cravar a superfície da prancha de cera, vai dar origem ao que as línguas modernas chamam de *estilo*. Tal conexão não escapou à aguda sensibilidade de Lacan, que abre seus *Escritos* com um comentário sobre o estilo – uma maneira de escrever que também diz respeito à maneira como o sujeito é ferido, marcado pelo objeto (1966, p. 9-10). A partir destes breves pontos, podemos ver como escrita e estilo se articulam, se redobram, como Freud indica sutilmente e Lacan ressoa, com mais eloquência, conforme o estilo de cada um.

Como soldagem dos dois comentários, podemos situar a máxima do Conde de Buffon de que "o estilo é o próprio homem" (*le style c'est l' homme même*), que Lacan também destaca (1966, p. 9). A atividade da escrita conforma o homem, é um instrumento que vai além de sua epiderme, perfurando-lhe o corpo e imprimindo-lhe marcas indelévels. A natureza dessas marcas já pode ser vislum-

brada na analogia que Freud faz entre o funcionamento do aparelho psíquico e o bloco mágico: não é toda escrita que permanece quando se levanta a folha de papel. Esse gesto, aliás, apaga o escrito da superfície. O que fica, o que desconhece a passagem do tempo, são traços, inscrições que o *stilus* imprimiu na prancha de cera.

O inconsciente freudiano também é marcado por esses traços que permanecem na prancha, mas que se apagaram da folha que é o sistema percepção-consciência. Trata-se desses traços na escrita que nos interessa explorar aqui — uma escrita que busca recolher traços apagados pelo tempo, reescrevê-los, reconstruí-los, conforme Freud vai indicar em "Construções em análise" (1937). Nesse sentido, a escrita da letra, a escrita letrada, é sempre uma re-escrita — ela é o que insistentemente resiste ao apagamento do recalque, é o retorno de algo que fez furo no real e que dele retorna.

No bloco mágico de Freud vemos também como não se pode pensar em uma primazia, ou anterioridade da escrita, ou da letra, como postula, por exemplo, Jacques Derrida (1998). No texto de Freud, "o bloco mágico" diz respeito, antes de tudo, a uma figura de linguagem, a uma proposição sucintamente metafórica, que permite vislumbrar uma *estrutura* que, como tal, irá informar a constituição da escrita e da letra, como sugiro aqui. O nome lacaniano dessa estrutura é *linguagem*, e a metáfora de Freud, ainda sem o auxílio lapidar de Saussure e Jakobson, nos dá pistas de como irá se construir, mais adiante com Lacan, a relação entre inconsciente e linguagem. É a partir desta que o primeiro se constitui, e não o oposto, como

sustentou Jean Laplanche, no célebre e polêmico artigo, de 1961, escrito juntamente com Serge Leclaire, "El inconsciente: un estudio psicoanalítico" (1976).

Tendo em mente que as figuras de linguagem nos servem para ser ampliadas, desdobradas, vamos esticar ainda mais a metáfora do bloco mágico e situar na folha de papel as operações da língua, do que se faz particular da estrutura do dispositivo, ou seja, da linguagem. Entre a linguagem e a língua, temos o precioso lapso que Lacan produziu, a partir dos nomes de Lalande, do *Vocabulário de filosofia*, e de Laplanche (um dos autores do *Vocabulário da psicanálise*), conforme nos informa Erik Porge (2000, p. 107-8). Tropeçando nos dois nomes, Lacan termina por produzir o neologismo *lalangue*, que sua genialidade soube aproveitar e desenvolver como conceito.

A tradução corrente do termo para o português é "alíngua", a qual abandono por privilegiar o termo *lalíngua* — tradução proposta por Haroldo de Campos, em seu instigante ensaio, "O afreudisiaco Lacan na galáxia de lalíngua (Freud, Lacan e a escritura)" (1995). A lalíngua, conforme o desdobramento que estou propondo, se dá entre a estrutura da linguagem e a particularização levada a efeito pelas línguas — portuguesa, inglesa, francesa etc. Além, ou aquém desse entre-lugar, uma outra dimensão da lalíngua se faz presente na onomatopéia do significante lalíngua: o blá-blá-blá, o sem-sentido da linguagem mãe-bebê, da língua materna. Tal categoria comporta tanto a aceção desta modalidade de troca linguageira entre mãe-bebê quanto o sentido de "língua nativa", língua (de) onde nascemos. (Não é à toa que

em termos lingüísticos "língua materna" tem essa última acepção.)

Lalíngua é, assim, algo que, ao mesmo tempo em que reconhece a estrutura geral da linguagem, bem como os códigos semântico-gramaticais particulares a cada língua, lúdica e jocosamente embaralha as duas, produzindo uma terceira, nos moldes de que nos fala Alberto Caiero:

ele dorme dentro de minha alma/E às vezes
acorda de noite/E brinca com meus sonhos.
Vira uns de perna para o ar,/Põe uns em cima
dos outros/E bate as palmas sozinho/Sorrindo
para o meu sono... (1972, p. 212)

É essa lalíngua, tão travessa, que atravessa Lacan na produção do lapso — *lalangue* —, a partir dos nomes de Laplanche e Lalande, e em torno dos campos lexicais da psicanálise e da filosofia.

A torção da linguagem que Pessoa empreende nesses versos, especialmente as metáforas sobre o mundo lúdico infantil, presta-se muito bem para circunscrevermos a lalíngua, com especial destaque à sua dimensão de blá-blá-blá, de não sentido, ao mesmo tempo em que sublinha sua dimensão oral, sua *vocalidade*. Como lembra H. de Campos, lalíngua evoca o verbo grego laléo, isto é, conversar, especialmente a esmo, o nosso blá-blá-blá, conforme o *Greek-English Lexicon*, de Liddell e Scott (1994). Em português, os termos "lalia" e "lalação" têm origem nesse verbo e guardam "acepções de 'fala', 'loquacidade'". Campos também destaca a origem latina desses termos — o verbo *lallare*, que se refere a "cantar para fazer dormir as crianças" (1995, p. 188). Lalíngua, então, é como uma terceira margem da linguagem, onde se esbalda o inconsciente. Não é à toa

que Lacan vai nos dizer que "a estrutura do inconsciente se reconhece por fazer alíngua [sic] na linguagem" (1993, p. 22).

DESTINAÇÃO DA LETRA/CARTA

Para os propósitos desta discussão, é necessário destacar uma outra dimensão frutífera na metáfora de Freud sobre o bloco mágico, qual seja, a materialidade do funcionamento do aparelho psíquico no que tange à linguagem. Dessa dimensão podemos pinçar, ou estender, uma característica análoga à letra. Por um lado ela é algo que se inscreve, que fura, marca, ou, ainda, esburaca o corpo e que desconhece a descontinuidade que o tempo imprime — como temos com nitidez no conceito de objeto *a*; por outro, ela traz consigo vestígios do que foi esquecido, daquilo que se apagou. *Léthe*, o rio da morte, é também a palavra grega para esquecimento. Seu negativo, *alétheia*, não esquecimento, é também o nome grego para verdade (Vicentini de Azevedo, 2004). Nessa perspectiva, portanto, podemos situar uma, dentre tantas, definições crípticas que Lacan dá sobre a letra, como o que sustenta o sujeito entre saber e verdade (1966, p. 10). A verdade sobre o saber que não se sabe será sempre marcada por uma dimensão, uma *dit-mension*, de esquecimento, de apagamento. Nesse sentido, a letra aparece no também críptico estudo de Lacan, "Lituraterra", de 1971, nessa zona fronteira entre revelação e apagamento, entre mostração e morte, onde o literal é limítrofe, faz litoral (2003, p. 19).

A partir de "Lituraterra", podemos fazer um giro retroativo e ver o alcance da noção de estilo e sua imbricação com a noção de es-

crita, que Lacan avança na introdução dos *Escritos*. Aqui o estilo apreça como a maneira pela qual o sujeito é marcado por suas relações com seus objetos, aglutinados por uma pequena letra, basal na escrita lacaniana: a letra *a*, que congrega os objetos chamados de "pequeno *a*" – seio, fezes, voz e olhar. Tal como no bloco mágico, esse sujeito do estilo proposto por Lacan dialeticamente se apaga e se destaca, conforme suas relações com o *a*.

Um ponto capital isolado por Lacan nesse momento diz respeito ao modo como se dá essa conjugação entre o sujeito e seus objetos, qual seja, o outro/Outro a quem se endereça o sujeito. O estilo, assim, é também marcado por aquele a quem está dirigida a escrita. A partir da entrada desse Outro na composição do estilo, podemos emendar a máxima de Buffon e dizer que o estilo é o homem a quem essa escrita/carta (*lettre*) se endereça.¹

Cabe a esse destinatário acolher, recolher o que lhe vem do sujeito,² ou seja, cabe a ele ler o que lhe é endereçado. Sob essa ótica, a importância da leitura de Lacan do conto de E. Allan Poe, "A carta roubada" fica ainda mais evidente. Da mesma forma que a metaforização do bloco mágico feita por Freud nos permite leituras mais amplas desse dispositivo, a leitura da carta/letra de Poe feita por Lacan tem um alcance maior no sentido em que permite a escrita, ou a elaboração do próprio estatuto da letra. No

conto de Poe, o conteúdo da *lettre* é desconhecido. Essa carta só se faz conhecer, ou só se faz materialmente presente através dos efeitos que produz naqueles que se enredam em torno dela, muito embora tenha estado todo o tempo à vista das personagens, mas invisível por elas.

O trajeto da carta, ou seja, sua destinação, é uma via de mão dupla. Se, por um lado, cabe a esse Outro acolher, ou "aco-ler" a carta/letra que vem do sujeito, essa se redobra no re-envio que o Outro faz ao sujeito: o sujeito recebe do Outro sua própria mensagem de maneira invertida, indicou Lacan (1966, p. 41). Leitura e escrita convergem em uma sincronia temporal – o processo da escrita traz consigo, ao mesmo tempo, a leitura, e esta só se faz como (re)escrita.

JOYCE E LACAN PARA INTRO(A)DUZIR GUIMARÃES ROSA

O ponto central de con-fusão entre escrita e leitura se me afigura como sendo a língua, guardando com particular ênfase sua loquacidade, sua dimensão de dito, sua *dimension*. É ela que permite a Joyce, por exemplo, quando indagado acerca de sua opinião sobre Freud, responder com o chiste: "Joyce é Freud". O nome de Joyce está foneticamente presente em inglês no verbo *rejoice*, que significa alegrar-se, regozijar-se; e no substantivo *joy*, alegria. Na língua de Joyce o nome se reduplica, se *re-joyce* e, por outro lado, se corta em *joy*. A partir do plis-

1> Tanto em inglês quanto em francês, carta e letra são designados pelo mesmo termo, *lettre*, uma ambigüidade fundamental para a elaboração de Lacan.

2> É oportuno lembrar aqui que, em francês, uma coletânea, como o são os *Escritos*, tem o nome de *recueil*, recolher.

sado do verbo e do corte do nome — operações típicas da lalíngua —, Joyce lê o alemão *freude*, alegria, re-escrevendo Freud e re-escrevendo-se como o próprio. Vemos, mais uma vez, o alcance do comentário de Buffon — “o estilo é o próprio homem”.

O retorno de Joyce a Freud antecipa Lacan, não apenas no que diz respeito à temporalidade, como também ao estilo desse retorno, no que ele concerne tanto à maneira de endereçamento — o estilo — quanto ao retorno desse endereçamento. Assim, se por um lado Joyce volta a Freud, nessa re-escrita/leitura é Freud quem dá a Joyce sua mensagem, de forma invertida.

Esse trânsito que a lalíngua de Joyce põe em ato toca de perto em uma questão que se presentifica na prática analítica — o vai-e-vem entre línguas, entre o discurso que o analisando dirige ao analista e o discurso do inconsciente, o discurso do Outro. É nesse sentido que a questão da escrita se torna relevante para a prática analítica. Ao privilegiar a Outra cena, esse discurso se marca, desde *A interpretação dos sonhos*, como a escuta da lalíngua do inconsciente, como a leitura desse tipo particular de escrita. O inconsciente é aquilo que se lê, como Lacan vai mais tarde re-situar a Outra cena:

... é evidente que, no discurso analítico, só se trata disto, do que se *lê* e tomando como o que se lê para além do que vocês incitaram o sujeito a dizer... (1985, p. 39, grifo no original)

Na escuta/leitura do inconsciente trata-se, assim, de trânsito, de tradução, uma operação que se marca sempre por um resto que resiste ao trânsito, à tradução e, portanto, por uma operação que comporta sempre uma dimensão de fracasso, de

(des)encontro. Essa é uma lição que Lacan extrai de Joyce, como podemos ver no posfácio do Seminário XI, *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*:

o (...) depois de tudo o escrito como não-a-ler [*pas-à-lire*], é Joyce quem introduz, eu faria melhor em dizer: o intraduz, pois a fazer da palavra treta [negócio] *para além das línguas* ele só se traduz a penas, por ser por toda a parte igualmente pouco a ler. (1979, p. 264, grifos meus)

Nesse comentário temos uma fina indicação do modo como o discurso analítico se separa daquele da crítica literária ou da prática da tradução, por mais afinidades que possa haver entre eles. Lacan retoma a questão da tradução entre línguas — aí compreendido, é importante frisar, o discurso do Outro — levando-a a seu limite paroxístico: a intradutibilidade e a ilegibilidade que estão presentes em um tipo de escrita, que põe lalíngua em cena, como faz Joyce de maneira paradigmática para Lacan.

Joyce nos serve para introduzir Guimarães Rosa. E mais: ele serve também para (in)traduzir Rosa. Se para o escritor irlandês Joyce é Freud, para o brasileiro Rosa é algo “para rimar com astro e alabastro”. Em língua portuguesa, rosa não rima nem com astro nem com alabastro, mas o fazem na lalíngua chistosa de Rosa, nessa desfiguração da língua, como nos disse anteriormente Barthes.

Em seu seminário sobre Joyce, Lacan caracteriza a lalíngua deste como uma “helenice”, numa clara referência às recorrentes referências de Joyce à língua grega, às desfigurações que esta traz, na pena do autor, à língua inglesa. Essa “intromixtura” é uma das

razões para a intradução de Joyce. No que concerne à escrita de Rosa, podemos identificar pelo menos quatro intervenções de línguas em sua lalíngua: "latinice", "mineirice", "brasilianice" e "castice", além de uma certa "lacanice" (*avant [?] et avec la lettre*). Pretendo explorar alguns desses aspectos até aqui mencionados na breve discussão de um conto de Rosa que faço a seguir.

QUEM CONTA UM CONTO AUMENTA UM PONTO

"Curtamão" é um dos quarenta e quatro contos que integram *Tutaméia*, publicado em 1967 (um ano após os *Escritos*, de Lacan). Os títulos seguem, "rigorosamente", uma ordem alfabética, começando por "Aletria e hermenêutica" até "Zingaresca". Porém, acontece uma curiosa interrupção nessa ordenação pela letra: depois do "f", do conto "Faraó do rio", pula-se para o "h", do conto "Hiato". Quando chegamos à letra "j", com o conto "João Porém, o criador de perus", retrocedemos ao "g", com "Grande Gedeão", e em seguida damos um pulo para o "r", com "Reminiscção". Ou seja, esses cortes produzem um certo re-arranjo nas letras que termina por compor as iniciais do autor — JGR, João Guimarães Rosa. A lalíngua des-faz alfabetos, especialmente quando se trata do nome próprio, para poder daí recolher as letras que articulam o nome próprio ao traço unário, a esse elemento único, singular ao sujeito, que lhe é impresso na forma de um traço, de uma marca.

Tutaméia é uma coletânea inquietante. E não me parece nada gratuito que Rosa a tenha marcado com essa dupla inscrição das letras do nome que se sobrepõem ao nome

de autor que sustenta o livro. A obra pode ser vista como uma cuidadosa reflexão literária sobre o ofício da ficção, da escrita, desde seu primeiro conto, "Aletria e hermenêutica". A partir do título, pode-se ver que este se volta para o exame da letra — uma letra adocicada, não se pode esquecer, como traz a aletria —, e de sua interpretação, a hermenêutica.

O conto que elejo como foco aqui, "Curtamão", não é menos inquietante. Dando início às introduções e intraduições a que me referi acima, trata-se da estória (e esse anúncio é sempre tão temerário em literatura) de dois amigos, o narrador e Armininho, ambos abandonados ou preteridos por suas mulheres ou amadas, e que decidem construir uma casa no arraial onde moram. Nada mais prosaico, no duplo sentido do termo. A trivialidade da estória torna-se, na escrita de Rosa, uma alegoria sobre a prosa, sobre a escrita. Vejamos um pouco como.

O período de abertura chama ao trabalho: "convosco, componho" (Rosa, 1994, p. 551) — assim começa o conto. Em face da multiplicidade de línguas que compõem a lalíngua de Rosa, de uma escrita que é fala, que faz palpitar o significante em sua dimensão fônica, pode-se fazer uma escansão do pronome "convosco" em: *com-vosco*, isto é com-nosco, com os leitores, com a leitura e, *vos convoco*. Vos convoco com algo que se aglutina em torno de uma das letras que marca o estilo do sujeito, o objeto a "voz". Com a voz vos convoco — assim podemos desdobrar o significante de abertura do conto. "Curtamão" é um conto em voz alta; uma escrita que põe a voz em relevo, que nos con-voz-ca. O propósito da convocação do

narrador é preciso: fazer uma composição. Um projeto que, como tal, se anuncia futuro. O parágrafo seguinte faz uma torção no tempo e explicita a natureza do projeto: a composição já se fez no passado, e o narrador agora volta para contemplá-la: "revenho ver: a casa, esta, em fama e idéia" (1994, p. 551). O narrador aí indica que não somente a casa já foi construída, como, de tão famosa que se tornou, foi comprada pelo governo para servir de escola. Assim sendo, cabe perguntar o que nós, que fomos convocados na primeira linha do conto a entrar na composição, estamos fazendo aqui? A casa já está pronta! Mas não se trata desta construção, o narrador em seguida nos adverte: "dizendo, formo a estória dela, que fechei redonda e quadrada" (1994, p. 551). E ainda no mesmo parágrafo: "Olhem. O que conto, enquanto; ponto. Olhos põem as coisas no cabimento". E assim se fecha o segundo parágrafo, pondo em destaque outro elemento marcante do estilo, tal qual Lacan nos indicou acima. Nesse parágrafo o destaque é para o olhar como objeto *a*. Voz e olhar — se coadunam no apelo que nos dirige o narrador de "Curtamão", ou melhor, nesse arrebatamento que a lalíngua de Rosa faz com os leitores.

A partir dessa desconcertante re-convocação, vemos que se trata de outra e Outra coisa. O tom ousado dado pela pontuação reitera que a convocação é de outra ordem — de algo que conhecemos de perto como analistas. Numa sinestesia memorável, o narrador pede escuta — "olhem o que conto" — e endereça esta pequena lembrança sobre a co-nstrução de uma casa a um outro.

Tal como numa situação de análise, não é a um outro qualquer, mas a alguém convocado para um trabalho compartilhado, "*componho*".

O relato, que vai desde os fundamentos que levaram ao projeto de construção, passando pelas fundações desta, até sua conclusão — que acontece sob os aplausos dos habitantes locais e o veredicto de que "a casa é o progresso do arraial" (p. 554) —, está longe de seguir uma ordem linear de narrativa. Aliás, a fábula é de tal forma intrincada que a estória só se torna mais clara à medida que se re-lê o conto, tal como o narrador-autor da casa que precisa rever sua construção: "revenho ver" (p. 551). Aqui, escrita e re-escrita, leitura e re-leitura não se distinguem, poderíamos dizer, freudianamente.

Dito de outro modo, e ainda com Freud, a composição material (casa) e escrita (conto) que faz esse narrador é uma releitura em vários planos que se alargam em seu escopo interpretativo. Em um primeiro nível, temos a leitura, ou análise da construção da casa; num segundo, a escrita/leitura que se faz sobre o próprio ato de construir: "tive começo de ameaço de medo. Então eu disse: — "*redobrar tudo, mais alto, sobrado!* — tive'de" (1994, p. 553, grifos e grafia conforme original).

A leitura da leitura do ato de construir/escrever pode ser feita no enquadre da leitura maior a que se propõe *Tutaméia*, ou seja, uma análise feita pela literatura sobre a construção literária. "A casa de costas para o rual, respeitando frente a horizonte e várzeas" (1994, p. 553).

"De costas para o rual", brinca lalíngua de Rosa. De fato, temos aí um tipo de escrita

que constitui essa instância privilegiada, onde "a linguagem se aperfeiçoa quando ela sabe jogar com a escrita", como observou Lacan em relação à escrita de Joyce (1985, p. 51). O belo jogo entre linguagem e escrita que Rosa põe em cena dá de costas para o fascismo da língua a que se referiu Barthes (s/d, p. 14), ao romper, re-arranjar e compor significantes. É por isso que não apenas o enunciado diz que vai dar as costas para o comum da rua e do arraial (da língua); ele leva a efeito essa ruptura na forma do "rual", ou seja, no próprio ato da enunciação. Isto é andar na contramão da rua, na "curtamão", como ele já nos adverte desde o título do conto.

De costas para o rual, de frente para o horizonte e as várzeas — uma bela e emblemática síntese da posição limítrofe na qual Rosa vê sua obra, com uma clara alusão àquela que talvez seja a mais conhecida — *Grande sertão: veredas*. É como se esse conto, de tão intrincada pontuação, pusesse um ponto de suspensão na obra de Rosa, a partir do qual pudéssemos analisá-la. Ele seria, então, uma análise sobre a construção (literária), uma desconstrução, portanto. O termo não segue apenas uma inflexão derridiana, mas segue a lalingua de Rosa. Ao ser acusado de fazer uma casa tão diversa das outras — "me culpavam desta à-sozinha casa" —, o narrador mantém o projeto e a casa sai, "pintada de amarelo-flor em branco, (...) desconstrução do sofrimento, singela fortificada" (1994, p. 553).

BEM-DIZER A CONSTRUÇÃO

Freud se faz novamente presente aqui, numa relação quiásmica com Rosa. Se este

nos oferece uma análise da construção (da casa, de sua obra, da escrita), o primeiro nos dá, em suas "Construções em análise" (1937), possibilidades de aproximar o trabalho do escritor com o trabalho feito em uma análise. "Qual a tarefa do analista?", interroga Freud, onde podemos ouvir ressoar a indagação mais tardia de Walter Benjamin sobre a tarefa do tradutor (1969). A resposta vem a seguir: "criar o que foi esquecido [pelo paciente] a partir de traços deixados para trás, ou, de maneira mais correta, de *construir* [o que foi esquecido]" (1937, p. 258).

Fica claro, ao longo do texto de Freud, que essa construção a partir de traços fundamentais é um trabalho, uma ficção, para sermos mais precisos, empreendida por analista e analisando, *em conjunto*. Também o projeto do narrador de "Curtamão" é uma construção a ser feita em conjunto. *Convosco*, foi a primeira palavra do conto. Também em termos da estória foi um empreendimento levado a efeito, no início, pelo narrador, conhecedor dos "traços" e prezado por seu "engenho", e por Armininho, que tinha o terreno e o dinheiro. Ao final, porém, Armininho foge com a mulher amada, e o narrador fica só, com a casa: "tenho esta, venturosa, que em mim copiei — de mestre arquiteto — e o que não dito" (1994, p. 554).

Apesar do olhar que pede o narrador, apesar da eloquência da convocação e da narração, apesar da loquacidade da lalingua, permanece algo "não dito" nesse dizer. A assunção dessa impossibilidade, desse real de que toda letra dá notícia é algo fulcral não apenas à escrita roseana, mas também à escrita flexionada pela gramática psicanalítica. No conto, mesmo sabendo que algo do "não

dito” permanece, o narrador empreende sua convocação: seu relato se faz para nós, e ele (narrador) se refaz nesse dizer.

Um ponto de diferença surge aqui entre a invocação à voz e ao olhar feita no começo do conto. Este “põe as coisas no cabimento”, ou seja, o olhar do Outro é que terá o poder de pôr as coisas em seus (in)devidos lugares, no lugar devido ao Outro e, portanto, terá o poder de marcar o lugar do sujeito e de sua enunciação. Já a relação com o objeto voz traz indícios de uma outra posição subjetiva face aos apelos e convocações do Outro. Em vez de ser convocado por este, em vez de responder ao apelo deste Outro, é o narrador que não apenas nos invoca, mas nos convoca, nos arrebatando a sermos partícipes de seu projeto: em vez da *fixação* em uma determinada posição, o narrador empreende uma *ficcionalização* que retroage sobre essa posição pretérita. Um projeto que, apesar de todo o reconhecimento sublimatório ali presente, ao fim e ao cabo deixa como saldo não somente uma (per)elaboração simbólica da casa — “esta que em mim copiei” —, como também uma dimensão de fracasso — o saber que resta sempre algo que resiste ao simbólico, algo de real que se faz presente no não-dito.

A partir da assunção desse fracasso é que podemos sair da posição a que o sintoma nos submete, como uma maldição (e maldição), para sustentarmos uma outra posição vis-à-vis o Outro e seus imperativos, qual seja a posição, a *vocação* de bem-dizer o sintoma. Essa é a posição a que chega o narrador de Rosa ao final do conto, e é também a posição a que se visa num fim de análise, conforme Lacan nos transmitiu.

Dessas posições convergentes, podemos extrair um ponto fundamental onde se encontram Lacan e Rosa, onde um desfaz momentaneamente a fascinante opacidade do outro. “Curtamão” trata do ofício do escritor; “A proposição de 9 de outubro”, de Lacan, trata do ofício do analista, de sua formação. Neste ele nos diz, a respeito da passagem do analisando a analista, que: “o psicanalista não mais tem que esperar um olhar, mas se vê tornar-se uma voz” (2003, p. 260; grifo meu). A escrita/leitura, na dobradiça da letra, pode ser um desses pontos privilegiados de encontro, uma dessas posições de onde nos vemos tornarmos uma voz para convocar ao bem-dizer e onde se cruzam em profusão a psicanálise e a literatura.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- . *Aula*. São Paulo: Cultrix, s/d.
- BENJAMIN, Walter. The Task of the Translator. *Illuminations*. Org. e introdução Hannah Arendt. New York: Schohen Books, 1969.
- CAMPOS, Haroldo. O afreudisiaco Lacan na galáxia de lalíngua (Freud, Lacan e a escritura). In: CESAROTTO, Oscar (org.). *Idéias de Lacan*. São Paulo: Iluminuras, 1995. p. 175-195.
- DERRIDA, Jacques. *On Grammatology*. Edição corrigida. Trad. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1998.
- FREUD, Sigmund (1925[1924]). A note on the mystic writing pad. In: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud (S.E.)*. London:

The Hogarth Press, 1961. v. XIX.

_____. (1937). *Constructions in analysis*. In: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud (S.E.)*. London: The Hogarth Press, 1964. v. XXIII.

GUIMARÃES ROSA, J. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. II.

LACAN, Jacques. *Écrits*. Paris: Seuil, 1966.

_____. *Le séminaire. Livre XX. Encore*. Paris: Seuil, 1975.

_____. *O seminário. Livro XI. Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

_____. *O seminário. Livro XX. Mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. *Televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

_____. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

LAPLANCHE, Jean e LECLAIRE, Serge. *El inconsciente: un estudio psicoanalítico*. In: MASOTTA, Oscar (org.). *El inconsciente freudiano y el psicoanálisis francés contemporáneo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1976.

LIDDELL, H.G. e SCOTT, Robert. *Greek-English Lexicon*. Oxford: The Clarendon Press, 1994.

PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1972.

PORGE, Erik. *Jacques Lacan, un psychanalyste: parcours d'un enseignement*. Rammon Saint-Agne: Érès, 2000.

VICENTINI DE AZEVEDO, Ana. *Mito e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

Artigo recebido em fevereiro de 2005

Aprovado para publicação em setembro de 2005



escuta

Os 10 mais vendidos agosto e outubro de 2005

1ª

Prostituição: o eterno feminino
Eliana dos Reis Calligaris

2ª

Winnicott na clínica e na instituição
Renate Meyer Sanches (org.)

3ª

Freud na filosofia brasileira
Leopoldo Fulgencio e Richard T. Simanke (orgs.)

4ª

A invenção do psicológico
Luís Cláudio Figueiredo

5ª

Melanie Klein. Estilo e pensamento
Luís Cláudio Figueiredo e M. Elisa U. Cintra

6ª

Kant no Brasil
Daniel Omar Perez (org.)

7ª

**Psicanálise e educação.
Questões do cotidiano**
Renate Meyer Sanches

8ª

**Psicanálise. Elementos
para a clínica cotidiana**
Luís Cláudio Figueiredo

9ª

Psicopatologia fundamental
Manoel Tosta Berlinck

10ª

Espinosa, filosofia prática
Gilles Deleuze