

ANA MARIA CLARK PERES

O INFANTIL NA LITERATURA

UMA QUESTÃO DE ESTILO



Editora
miguilim

FALE
FACULDADE DE LETRAS
FALE
UFMG

Em arte, não se pode separar, senão teoricamente, o que há de exterior do que é essencial.

Henriqueta Lisboa

Para realizar meu texto eu me contendo mais do que escrevo. Tudo com a pretensão de dar lugar ao desvelo do leitor. Quero minhas palavras apenas encostando manso para então o leitor se desfazer em fantasias. Mas me surpreende, sempre, as tantas considerações feitas ao meu trabalho. Alegro-me saber meu exercício como capaz de estender-se para muitas vertentes. Entre o que penso e escrevo existe um leitor que pretendo seduzir. Para tanto sei ser necessário deixá-lo em liberdade para revelar-se em minhas linhas. O texto é um ponto de partida e não lugar de chegadas. Se recorro a minha infância é por exigência desse tempo que não me abandona. Tempo comum a todos nós.

Desconheço diálogo mais profícuo do que esse estabelecido pelo sujeito entre o seu eu real e seu eu ideal. Esse

O INFANTIL NA LITERATURA
UMA QUESTÃO DE ESTILO

ANA MARIA CLARK PERES

O INFANTIL NA LITERATURA
UMA QUESTÃO DE ESTILO



BELO HORIZONTE

1999



O infantil na literatura
Uma questão de estilo
Copyright à 1999 by Ana Maria Clark Peres
Copyright à 1999 by Editora Miguilim Ltda

Editor

Bartolomeu Campos Queirós

Coordenação

Terezinha de Alvarenga

Projeto gráfico

Paulo Bernardo Vaz

Capa

Andréa Vilela

Revisão de texto

João Carlos de Melo Mota

Diagramação eletrônica

Carla Vilela

Produção

José Luis Domingos

Fotolito

Multicromo

Impressão e acabamento

Lastro Editora

Conselho editorial

Bartolomeu Campos Queirós

CDD B869

LIM

LIT

Clark Peres, Ana Maria

O infantil na literatura - Uma

questão de estilo/Ana Maria

Clark Peres;

Belo Horizonte; Miguilim, 1999.

188p.

1. Literatura I. Título

ISBN 8574420131

Todos os direitos reservados à
EDITORA MIGUILIM LTDA
Avenida Bernardo Monteiro, 52
Floresta - Belo Horizonte - MG
Cep: 30150-280
Telefax: (31) 222-3397/222-3558
e-mail: miguilim@brhs.com.br

Impresso no Brasil
Printed in Brazil

1999

Agradeço a meus pais, José Noronha Peres,
e Dulce Clark Peres, pelo carinho e estímulo
constantes.

Dedico este trabalho a
Flávio Fontenelle

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
------------------	----

CAPÍTULO I

A CRIANÇA E O ESTILO	22
Revedo a criança	22
Ariès e a perspectiva histórica	22
A psicologia genética de Piaget	29
Freud e a criança	34
Lacan e o sujeito do inconsciente	42
Estilo e/na literatura	47
Aristóteles e o “Ar Estrangeiro”	47
A leitura obstinada e confiante de Spitzer	50
Barthes: estilo / escritura	56
Freud e o retorno do recalcado	60
Lacan e o retorno a Freud	65

CAPÍTULO II

DAS FANTASIAS AO FANTASMA FUNDAMENTAL	69
Freud e a <i>Phantasie</i>	69
Lacan e o fantasma fundamental	75
O sujeito na posição de objeto	76
Resposta ao <i>Che Vuoi?</i>	79
\$, Objeto e a <i>Falta-a-Ser (manque-à-être)</i>	80

\$ ◇ a — O entrelaçamento dos três registros	83
Uma matriz e suas transformações	85
Construção e verdade	88
Travessia	91
Uma questão de Nomenclatura	92
Fantasma e/na escrita literária	94

CAPÍTULO III

A INFÂNCIA REVISITADA	100
<i>Ciganos</i> e a metáfora do estilo	103
<i>Índex</i>	116
“... Das saudades que não tenho”	129

CAPÍTULO IV

A FALTA ENCENADA	133
Gary: a construção de uma personagem	135
<i>Promessa ao Amanhecer</i>	139
<i>Toda a Vida pela Frente</i>	150
<i>Luz-Mulher</i>	158

CONCLUSÃO	169
------------------------	-----

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	179
---	-----

A literatura, eu o quis lentamente
demonstrar, é a infância enfim
reencontrada.

Georges Bataille

INTRODUÇÃO

No percurso do meu trabalho com Literatura Infantil e Estilística, emergiram, com freqüência, questões relativas à *criança* e ao *estilo*, mesmo que seu enfoque tenha gradativamente adquirido novos contornos, em momentos distintos de minhas reflexões.

Desde 1979 me ocupo com Literatura Infantil. Inicialmente, convivendo com livros e crianças em livraria e editora especializada, a Miguilim, da qual me desliguei em 1988, e, a partir de 1983, lecionando, na Universidade Federal de Minas Gerais, Literatura Infantil Brasileira. Nessa etapa inaugural, certezas e rígidas respostas marcaram minha atuação. Acreditava firmemente na importância de obras literárias serem endereçadas à infância e me preocupava em delimitar suas características, amparada pelos estudos de especialistas da área.

Pouco a pouco, entretanto, essas convicções começaram a ceder espaço a dúvidas e incertezas, que me lançaram na procura de novas posições relativas tanto ao conceito de criança, quanto à própria disciplina lecionada até 1988. Sucessivas pesquisas me instigavam igualmente a prosseguir nas minhas indagações.

Inquieta com esses questionamentos e considerando extremamente difícil continuar trabalhando com concepções distintas de criação de um texto literário (endereçado ora às crianças, ora aos adultos), a partir de 1988 passei a restringir meus trabalhos na área “infantil” ao estudo da obra de Bartolomeu Campos Queirós, a qual, apesar de ter a marca “infanto-juvenil”, sempre sensibilizou os adul-

tos, escapando, pois, a uma rotulação rígida. Além dessa evidência, não são poucos os que alegam ser tal obra muito “difícil” para crianças, o que já nos introduz na complexa questão de uma “simplificação” da literatura destinada à infância.

Nessa mesma época, tomei contato pela primeira vez com textos de Romain Gary. Embora esse autor nunca tenha sido vinculado à Literatura Infantil, eu percebia em sua escrita traços infantis muito nítidos, ainda que não soubesse explicitar com clareza, nesse momento, que “infantil” era esse que me tocava em seus romances. A associação com *Ciganos*, de Bartolomeu Queirós, por exemplo, se fez imediatamente, a partir da recorrência de alguns mecanismos na escrita de ambos os autores.

As questões que me ocupavam havia um bom tempo ganhavam, assim, um novo contorno: a relação criança/literatura só poderia se efetivar através do *a priori* Literatura Infantil? Não seria possível uma articulação que privilegiasse algo distinto da intenção consciente de adultos-educadores?

Paralelamente a esse questionamento, vinha repensando, da mesma forma, sobretudo a partir de 1988, o papel da outra disciplina que leciono na Faculdade de Letras desde 1983: a Estilística. Crescia meu interesse em dialogar com áreas afins, por exemplo, Retórica, Teoria da Literatura — e em focalizar o estilo para além dos limites da Estilística tradicional (disciplina lingüística que prioriza, em seus estudos, a “expressividade” da linguagem), mesmo constatando quão “fora de moda” se tornara esse conceito.¹

Aos poucos, aumentava igualmente o desejo de buscar uma interlocução com a psicanálise, a fim de ampliar e enriquecer as pesquisas relativas à escrita literária. À minha própria experiência de análise (a partir de 1988) e supervisões com o psicanalista Flávio Fontenelle (desde 1989) introduziam-me, gradativamente, na nova área de estudos.

Nesse percurso, em que pude compartilhar minhas inquietações com pesquisadores de várias tendências, um outro desejo começou

1 Talvez por isso mesmo eu me interessei em revisitá-lo; acredito que se trata de uma noção por demais importante, para que seja deixada à margem, no estudo da literatura.

a insinuar-se: o de articular os conceitos de *criança* e de *estilo*.

O primeiro passo para essa articulação é uma breve reflexão sobre a Literatura Infantil e a Estilística.

No que concerne à primeira, verificamos, como já se viu, que ela se funda num *a priori* firmemente estabelecido, ou seja, seu endereço é determinado pelo autor, que cria sua obra com uma intenção definida, ou pelo crítico e/ou editor,² que a rotula como “indicada” para uma específica “faixa de idade”.

Se o destinatário é demarcado *a priori*, as características dos textos também o são muitas vezes. Vejamos o que nos dizem a respeito especialistas diversos.

Nelly Novaes Coelho destaca:

O que *criar/produzir* ou *sugerir* como *literatura* às crianças estudantes? [...] Obedecer às diversas etapas do desenvolvimento infantil (estabelecidas pelas pesquisas da Psicologia Experimental) vem sendo a preocupação fundamental de todos que têm a seu cargo a educação de crianças. Daí que, no setor da literatura, se tente equacionar a *natureza* da matéria literária às *faixas etárias* correspondentes a cada etapa, e disso resultando a classificação dos livros infantis [...]. (Por enquanto a compreensão da criança ainda se faz através da perspectiva estabelecida por Piaget... Até quando será válida?)³

Regina Zilberman opta por ressaltar as origens do gênero:

[O aparecimento da literatura infantil] tem características próprias, pois decorre da ascensão da família burguesa, do novo *status* concedido à infância na sociedade e da reorganização da escola. [...] sua emergência deveu-se antes de tudo à sua associação com a pedagogia, já que as histórias eram elaboradas para se converter em instrumento dela.⁴

A meu ver, o que se coloca em questão desde o início são os interesses do adulto, os quais ainda se destacam, sem dúvida, na

2 Na prática, as duas funções se confundem muitas vezes nessa área.

3 COELHO. *A literatura infantil*, p.XVI-11.

4 ZILBERMAN. O estatuto da literatura infantil. In: ZILBERMAN, MAGALHÃES. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*, p.3.

“Declaração de União Internacional para os Livros da Juventude, por Ocasão do Ano Internacional da Criança” (1979): “De que tipos de livros as crianças precisam?” A resposta é imediata: “Livros destinados a promover a amizade, a paz e a compreensão; livros que as familiarizem com pessoas que levam outros modos de vida; [...] livros que mostrem vários tipos de carreiras...”⁵

Mesmo quando a Literatura Infantil é focalizada como um capítulo à parte, em manuais de Literatura (sem rótulos), ela traz, bem sublinhada, sua especificidade. É o que assinala Renato Almeida, em obra dirigida por Afrânio Coutinho:

A Literatura Infantil é funcional. Não a podemos, portanto, estudar dissociada do seu leitor, que é a sua razão de ser. Enquanto o escritor pode produzir emoções diferentes, e uma mesma situação ou um mesmo personagem ser interpretado diferentemente, no livro infantil tem destino marcado, recriar a criança, educando, se possível, e favorecendo o desenvolvimento de sua inteligência.⁶

Trabalhos mais recentes buscam certamente um novo enfoque. Tentando desvincular a literatura da pedagogia, especialistas declaram não ser mais sua preocupação a moralidade e, sim, o caráter estético das obras e os interesses das próprias crianças. É o que nos indica Sônia Khéde:

Surgem, então, as pesquisas do tipo enquête ou estatística — que determinam as preferências do público consumidor, compartmentado em faixa etária e nível sócio-econômico. É onde se dá a aproximação com os critérios de medição da indústria cultural, que sabe, aprioristicamente, qual é o seu público, seu “gosto”, seu “status social”, objetivando uma criança imaginária, paradigma dos textos a serem elaborados.⁷

O florescimento súbito de produções destinadas às crianças acontece num momento bastante peculiar da história brasileira: a partir

5 Cf. ROSEMBERG. *Literatura infantil e ideologia*, p.105-106.

6 ALMEIDA. *Literatura infantil*. In: COUTINHO (Org). *A literatura no Brasil*. v.6, p.183.

7 KHÉDE. As polêmicas sobre o gênero. *Literatura infanto-juvenil*, p.11.

da década de 70, nos anos do “milagre econômico”, há o início do *boom*, que atingiria seu auge nos anos 80. Eis o que nos diz Ligia Magalhães de tal período:

[...] a atenção, o cuidado e a esperança voltaram-se para o ensino básico, reconhecido como decisivo para a educação. E a ação pedagógica, junto à criança, voltou a privilegiar o livro como elemento imprescindível ao crescimento intelectual e à afirmação cultural. Surgem programas culturais, tanto da iniciativa privada, quanto da iniciativa do Estado. É nesse cenário que a literatura infantil passou a ser, nessa década, um filão, para estudos, seminários e publicações.⁸

Os diversos depoimentos me sugerem algumas considerações.

Num primeiro momento, creio ser impossível negar que a relação criança/literatura vem se efetivando, na maioria da vezes, em bases rigorosamente postuladas por adultos que se julgam detentores de um saber sobre a criança. Produzem-se e editam-se textos “infantis”, ou “juvenis”, ou ainda “infanto-juvenis”, a partir de rígidos pressupostos sobre as necessidades e desejos dos “pequenos” leitores.

E como o adulto atinge esse “infantil”? Vinculando a escrita literária à pedagogia, na perpetuação de um laço instaurado desde os primórdios da Literatura Infantil? Obedecendo às diversas etapas do desenvolvimento da cognição, apontadas sobretudo por Piaget?

Mais um ponto merece ainda destaque. Entre os diversos educadores que se utilizam das orientações da psicologia, são raríssimas as referências à contribuição de Freud ao estudo da criança.

Um bom exemplo é o trabalho de Jesualdo — *A Literatura Infantil* —, citado em tantas ocasiões pelos teóricos do gênero. Preocupado em entender a “psique infantil”, ele chega a dedicar todo um capítulo de seu livro ao assunto, mencionando em alguns trechos o nome do criador da psicanálise, mas sem qualquer alusão a seus ensaios.⁹

8 MAGALHÃES. *O que é literatura infantil*, p.11.

9 Cf. JESUALDO. *A literatura infantil*, p.55-86.

No Brasil, os especialistas não buscaram alterar esse estado de coisas. Apesar de encontrarmos referências ao estudo de Bruno Bettelheim (*A psicanálise dos contos de fadas*), de inúmeros estudiosos consultados, apenas dois se ocupam, de alguma forma, com o texto freudiano: Fanny Abramovich e Ligia Magalhães.

A primeira não o faz diretamente, mas, sim, introduzindo em sua coletânea — *O sadismo de nossa infância* — um prefácio escrito por um psicanalista, Roberto Cunha, que transcreve trechos dos *Três Ensaíos sobre a Teoria Sexual*.¹⁰

Já Ligia Magalhães, ao trabalhar a experiência da criança com a poesia, procura lançar outras luzes à questão, que não as da psicologia genética:

A divisão do desenvolvimento infantil em estágios fornece um modelo estático da criança, mesmo que se considere a flexibilidade da cronologia dos estágios, pois fica claro que se trata de seqüências e não de fixação de idades. [...] Não se pode dizer que se cai no didatismo, pois, na realidade, não se sai dele. Quando se pensa o jogo em relação ao sentimento da criança, e não em relação ao seu desenvolvimento intelectual, quando importa a exploração do mundo mais do que a imposição de um código, a vasta e minuciosa obra de Piaget tem pouco a oferecer. Uma contribuição menos restrita talvez possa ser dada pela psicanálise, quando aproxima o artista, pelo jogo dos processos psíquicos inconscientes, pela combinatória de representação, à criança que joga indiferente às exigências de compostura e ao freio da racionalidade.¹¹

A autora cita Sigmund Freud (*Escritores criativos e devaneios*), chegando a aludir a textos de Jacques Lacan.

Com exceção desses raros exemplos, por que a recusa em se considerar a teoria e a prática freudianas nos estudos concernentes à relação da criança com o texto literário?

Antes de me deter em teorias e postulados que me levem a refletir sobre essa e outras questões levantadas, gostaria de focalizar, ain-

10 Cf. ABRAMOVICH (Org). *O sadismo da nossa infância*, p.11-13.

11 MAGALHÃES. Jogo e iniciação literária. In: ZILBERMAN, MAGALHÃES. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*, p.39.

da que sucintamente, a Estilística, disciplina que, considerada por tantos como a “herdeira” da Retórica, desde o início do século tem o estilo como seu objeto de estudo.

Conforme Pierre Guiraud, um dos primeiros a empregar o termo “estilística” (antes mesmo da consolidação da disciplina “Estilística”) foi Novalis, que já a associava à Retórica: *Stylistik oder Rhetorik*.¹² Na segunda metade do século XIX, suas manifestações se davam, contudo, fora do domínio da literatura. Como indica Alicia Yllera, é nesse momento que “o alemão Berger escreve uma *Estilística latina*, concebida como estudo de expressões especiais, com a intenção de completar os estudos gramaticais”.¹³

Na mesma linha — descritiva e não normativa — situa-se, nos primórdios do século XX, a Estilística de Charles Bally,¹⁴ vista desde então como um marco nos estudos estilísticos deste século. Alguns anos mais tarde, surgem os trabalhos de Leo Spitzer, representante da corrente “literária” da Estilística.

Na esteira de Bally e Spitzer, um grande número de estudiosos se lança em pesquisas ou em algum tipo de reflexão sobre o estilo, quase sempre associados à disciplina Estilística: Jules Marouzeau, Charles Bruneau, Marcel Cressot, Stephen Ullmann, Dámaso Alonso, Amado Alonso, Michael Riffaterre, Pierre Guiraud, Samuel Levin, David Crystal, Erich Auerbach, Roman Jakobson, etc. Em língua portuguesa, destacam-se, dentre vários, M. Rodrigues Lapa e Joaquim Mattoso Câmara Jr..

Na tentativa de demarcar o campo da disciplina, assim se refere Câmara Jr. à Estilística:

Disciplina lingüística que estuda a expressão em seu sentido estrito de expressividade da linguagem, isto é, a sua capacidade de emocionar e suggestionar. Distingue-se, portanto, da gramática, que estuda as formas lin-

12 Cf. GUIRAUD. *A estilística*, p.9-10.

13 YLLERA. *Estilística, poética e semiótica literária*, p.13-14.

14 Curiosamente, suas pesquisas excluem do campo da Estilística o *estilo*. Seu interesse é o estudo dos meios de expressão de que a língua dispõe e não o emprego que dela faz um autor. Cf. BALLY. *Traité de stylistique française*, v.1, p.19.

güísticas na sua função de estabelecerem a compreensão na comunicação lingüística. A distinção entre a estilística e a gramática está assim em que a primeira considera a linguagem afetiva, ao passo que a segunda analisa a linguagem intelectiva.¹⁵

Essa distinção entre dois campos de estudos lingüísticos já está presente nos trabalhos de Bally, para quem “a Estilística estuda os fatos da expressão da linguagem organizada do ponto de vista de seu conteúdo afetivo”, ou, em outras palavras, “a expressão dos fatos da sensibilidade pela linguagem e a ação dos fatos da linguagem sobre a sensibilidade”.¹⁶

Tal concepção, que até os dias de hoje dá à Estilística tradicional a sua especificidade (pelo menos no Brasil), mereceria, no meu entender, uma reflexão cuidadosa, que traz à tona diversas questões: à luz de teorias contemporâneas, seria pertinente prosseguir priorizando o estudo da “expressão” (“expressividade”) em textos literários?¹⁷ É possível uma distinção assim tão rígida entre o intelectivo e o afetivo? Como conceber, hoje, “conteúdos” prévios a serem “expressos” pela linguagem?¹⁸

A fim de iniciar a discussão dessa série de questões, buscando situar minha nova posição em relação à Estilística, como também à Literatura Infantil, opto por apresentar uma revisão dos conceitos de criança e de estilo, abordando-os em sua relação com a literatura.

No que concerne à criança, interessa-me focalizar os pontos de vista histórico, psicológico e psicanalítico — com destaque para os trabalhos de Philippe Ariès, Jean Piaget, Freud e Lacan — e, quanto ao estilo, sem me deter no campo específico dos estudos estilísticos, privilegio um recorte que considere autores como Aristóteles, Leo

15 CÂMARA JR. *Dicionário de lingüística e gramática*, p.110.

16 BALLY. *Traité de stylistique française*, v.1, p.16. (Tradução minha).

17 Como ressalta Leyla PERRONE-MOISÉS, em “A criação do texto literário”, p.102, “esse termo “pertence ao vocabulário da psicologia e foi valorizado pelo romantismo tardio, que privilegia, no ato de escrever, o sujeito emissor, com sua personalidade e seus afetos”, remetendo-nos para um indivíduo “anterior” ao texto, preexistente à realização artística.

18 É bem verdade que Bally teve o cuidado de não postular um conteúdo *anterior* à expressão lingüística — para ele ambos eram simultâneos — mas, usualmente, se se fala em estilo, alude-se a uma forma específica de *revestir* um conteúdo *prévio* à linguagem.

Spitzer e Roland Barthes, procurando cotejá-los com o enfoque dado à questão pela psicanálise, de Freud a Lacan.

CAPÍTULO I

A CRIANÇA E O ESTILO

REVENDO A CRIANÇA

ARIÈS E A PERSPECTIVA HISTÓRICA

Em seu clássico estudo, *História social da criança e da família*, referência obrigatória para todos que buscam compreender o contexto em que surge a Literatura Infantil, Ariès oferece-nos um painel cuidadoso da evolução do sentimento da infância e da família desde a Idade Média, assinalando principalmente as mudanças ocorridas a partir da Idade Moderna.

O ponto de partida de suas reflexões é a constatação de que a particularização da infância não existia na civilização medieval. Assim que podiam viver sem os cuidados da mãe ou da ama, as crianças ingressavam na sociedade dos adultos, misturando-se a eles.¹

¹ Ao que tudo indica, esse sentimento da infância já teria existido na Grécia antiga. Ainda segundo Ariès, se se focaliza, por exemplo, a iconografia dessa época, percebe-se nitidamente a idealização da criança, de sua graça e redondeza de formas. A melhor ilustração desse fato é, sem dúvida, a figura de Eros.

No final da Idade Média, na França, a palavra *enfant* tinha um sentido muito amplo: designava tanto o *putto* — a criancinha nua, um revivescimento do Eros helenístico — quanto o adolescente (a adolescência se confundia com a infância) e a criança mal-educada. Nos séculos XIV e XV, significava o mesmo que *valet*, *valeton*, *garçon*, que eram também termos do vocabulário das relações feudais ou senhoriais. Ligava-se, assim, a idéia de infância à noção de dependência.

Na análise dos tempos modernos confrontados com o período medieval, os seguintes aspectos são destacados por Ariès: a iconografia, os trajes, os jogos e brincadeiras, a sexualidade, a escola e a vida familiar.

ICONOGRAFIA E TRAJES

Até por volta do século XII, a arte medieval não se empenhava em representar a infância. Crianças eram deformadas, isto é, seus corpos eram reproduzidos em escala menor, como se fossem adultos em miniatura: “Isso faz pensar [...] que no domínio da vida real, e não mais apenas no de uma transposição estética, a infância era um período de transição, logo ultrapassado, e cuja lembrança também era logo perdida”.²

Pouco a pouco é que foram surgindo alguns tipos de criança mais próximos do sentimento moderno: o anjo; o menino Jesus ou Nossa Senhora menina; a criança nua, geralmente assexuada, como alegoria da morte e da alma; outras crianças santas, até a infância chegar à iconografia leiga, nos séculos XV e XVI. Mas não se mostrava a criança sozinha e sim com a família, os companheiros, nas ruas, em meio à multidão, junto aos adultos. A grande novidade se dá no século XVII: as crianças passam a ser representadas sozinhas, nos retratos.

Em relação aos trajes, Ariès afirma que, na Idade Média, assim que os pequenos deixavam os cueiros, era comum vesti-los como adultos, em obediência aos padrões estipulados pela hierarquia soci-

2 ARIÈS. *História social da criança e da família*, p.52.

al. Somente no século XVII, igualmente, é que se inicia uma diferenciação entre trajés infantis e trajés adultos (isso no que diz respeito aos meninos, já que as meninas continuam a se vestir como mulheres adultas). Conservam-se, então, para uso exclusivo da infância, vestimentas antigas, já há muito abandonadas pelos adultos. Uma associação se impõe nesse momento: o arcaico é vinculado ao infantil.

JOGOS E BRINCADEIRAS

Até o século XVII, não havia, da mesma forma, uma separação rígida entre os jogos e brincadeiras infantis e os destinados aos adultos. Gradativamente, no entanto, devido à preocupação em preservar a moralidade e em educar as crianças, muitos jogos passam a ser considerados imorais pela Igreja e por leigos moralistas. Sofrendo restrições, então, em suas brincadeiras, as crianças se dedicam a distrações específicas, diferenciadas das adotadas pelos adultos. O que acontecera em relação ao traje acontece com essas brincadeiras: saindo de moda, elas se tornam exclusivas da infância e das pessoas do povo. Estabelece-se, pois, um vínculo entre o infantil e o popular.

É nesse ponto que Ariès introduz a questão dos contos de fadas, originariamente endereçados aos adultos:

[...] na 2ª metade do século [XVII], começou-se a achar esses contos muito simples. Ao mesmo tempo, surgiu para eles um novo tipo de interesse, que tendia a transformar num gênero literário da moda as recitações orais tradicionais e ingênuas. Esse interesse manifestou-se de duas maneiras: nas publicações reservadas às crianças, ao menos em princípio, como os contos de Perrault, [...] e nas publicações mais sérias, destinadas aos adultos, e das quais se excluía as crianças e o povo.³

3 ARIÈS. *História social da criança e da família*, p.120. Vale observar que, ao publicar em 1697 seu livro de contos, *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités*, endereçado às crianças, Perrault “funda” a Literatura Infantil (ou, pelo menos, sua publicação é considerada um dos marcos iniciais do gênero). Ele se aproveita dos antigos contos folclóricos com uma intenção explícita: inculcar nos leitores princípios morais.

Se se fala das diversões, é inevitável uma referência ao trabalho. Na Idade Média, com a passagem precoce para o mundo adulto, as crianças ingressavam também muito cedo no mundo do trabalho, e tudo indica que isso se dava mesmo aos sete anos. Já com a progressiva ênfase no tratamento escolar, a educação sistematizada vai, pouco a pouco, substituindo a aprendizagem de ofícios.⁴

SEXUALIDADE

Até o final do século XVI e início do XVII, não havia tabus sexuais. Falava-se abertamente de sexo diante das crianças, que se misturavam às brincadeiras sexuais dos adultos, isso antes de completarem sete anos.

Entretanto, uma grande mudança de costumes alterou substancialmente esse estado de coisas. Seus primórdios podem ser encontrados no século XV, quando moralistas e educadores começaram a se preocupar em inculcar nas crianças um sentimento de culpa, que visava a preservá-las dos “perigos” normais da infância. Mas é de fato no século XVII que essa mudança se consolida, com a imposição de uma noção essencial: a da inocência infantil. São ressaltadas, igualmente, a fragilidade e a debilidade da criança, e em nome delas surge a necessidade de uma rígida educação: “Essa concepção reagia [...] contra a indiferença pela infância, contra um sentimento demasiado terno e egoísta, que tornava a criança um brinquedo do adulto e cultivava seus caprichos.”⁵ Ariès se refere, aqui, à “paparicação”: as crianças, engraçadinhas e ingênuas, eram comparadas a “macaquinhos”.

Neste outro momento, contrariamente, elas passam a ser consideradas a “morada de Jesus Cristo”, apesar de sua “imperfeição” e

4 É importante assinalar que, na classe mais pobre, essa substituição se deu lentamente, já que as crianças, na maior parte das vezes, continuavam a ser negligenciadas e/ou tratadas com violência, vendo-se obrigadas a trabalhar muito cedo, para ajudar no sustento da família. Cf. ZILBERMAN. O estatuto da literatura infantil. In: ZILBERMAN, MAGALHÃES. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*, p.8.

5 ARIÈS. *História social da criança e da família*, p.157.

de sua “fraqueza”. Precisam, portanto, ser educadas e vigiadas. Uma vigilância “feita com doçura e uma certa confiança, que faça a criança pensar que é amada, e que os adultos só estão a seu lado pelo prazer de sua companhia”.⁶

No século XVII, dois aspectos começam a se destacar, pois, com relação à infância: inocência a ser resguardada e ignorância a ser abolida. O interesse pela infância não se revela mais através de brincadeiras e distrações e sim da preocupação com seu desenvolvimento psicológico e moral. Em textos do fim do século XVI e início do XVII, proliferam observações sobre a psicologia infantil: “Tentava-se penetrar na mentalidade das crianças para melhor adaptar a seu nível os métodos de educação”.⁷ É o início, ao que tudo indica, da psicopedagogia.

ESCOLA E VIDA FAMILIAR

Na Idade Média, a escola e o colégio misturavam as diferentes idades, além de serem reservados a um pequeno número de clérigos, jovens ou velhos.

Na Idade Moderna, quando as crianças passam a ser gradativamente separadas dos adultos, o colégio se torna uma instituição não somente de ensino, mas de enquadramento dos jovens, com um rigoroso e humilhante sistema disciplinar, que incorpora castigos corporais. Reforça-se a identificação das crianças às camadas sociais inferiores.

No século XVIII, essas práticas vão sendo substituídas pela preocupação com a preparação da vida adulta, preparação essa que exigiria cuidados e seria feita por etapas. Trata-se de uma nova concepção de educação, que triunfaria no século XIX.

Vejamos o que nos diz Ariès de tal processo:

6 Trecho do regulamento de *Port-Royal*, no século XVIII. Cf. ARIÈS. *História social da criança e da família*, p.142.

7 ARIÈS. *História social da criança e da família*, p.163.

A escola substituiu a aprendizagem como meio de educação. [...] A despeito das muitas reticências e retardamentos, a criança foi separada dos adultos e mantida à distância numa espécie de quarentena, antes de ser solta no mundo. Essa quarentena foi a escola, o colégio. Começou então um longo processo de enclausuramento das crianças (como dos loucos, dos pobres e das prostitutas), que se estenderia até nossos dias, e ao qual se dá o nome de *escolarização*.⁸

À medida que aumenta a importância dada à criança, na Idade Moderna, cresce a preocupação com a intimidade da vida familiar, emergindo, ao lado do sentimento religioso, o sentimento de família, que se torna “célula social” e “fundamento do poder monárquico”.

As relações com as crianças são radicalmente alteradas. Se antes era comum o pai colocar o filho, aos sete anos, na casa de outra família, para fazer o serviço pesado e se educar através da aprendizagem direta, agora a escola vai se tornar esse instrumento de iniciação social. Isoladas de uma sociedade “suja”, a fim de ter sua inocência preservada, as crianças recebem muito mais atenção de seus pais.

Durante um bom tempo, contudo (principalmente no século XVIII), os dois tipos de educação coexistiram: através da escola e através da experiência.⁹

Se se busca uma síntese dos estudos de Ariès sobre a evolução do sentimento da infância na Europa medieval e moderna, é possível chegar às seguintes conclusões.

No início, insignificante para o adulto (apesar de “engraçadinha”), dependente, servil, inferior, a criança passa a receber atenções as

8 ARIÈS. *Op. cit.*, p.11.

9 Como nos informa Regina Zilberman, no que diz respeito à criança proletária, a escola não conseguiu concorrer facilmente com o aprendizado proveniente das ruas: “[...] foi por causa dos alunos oriundos da classe operária que o ensino tornou-se obrigatório na Europa a partir do século 19. Assim, foi retirado do meio proletário um contingente significativo de mão-de-obra, com o fito de proteger a infância e evitar o aviltamento dos salários. Mas, ao mesmo tempo, isto provocou a diminuição da renda familiar ...” Tornou-se necessário, pois, incentivar os pais a colocarem os filhos na escola. O procedimento adotado pelo Estado foi o da obrigatoriedade, acompanhada da gratuidade: “É nesta medida que se desvelam o sentido enclausurador do ensino e as condições em que se dá a formação da criança no meio familiar atual, seja rico ou pobre”. ZILBERMAN, O estatuto da literatura infantil. In: ZILBERMAN, MAGALHÃES. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*, p.10-11.

mais diversas, que a reduzem, entretanto, a um ser inocente, débil, fraco, imperfeito, irracional. A deformação detectada na iconografia medieval persiste, portanto.

Carente de cuidados especiais, ela se vê, então, forçada a sofrer rígido adestramento, via educação, com um objetivo bem preciso: atingir sua “plena” maturidade, sempre dentro dos padrões de moralidade e normalidade estipulados pela Igreja e pelas incipientes pesquisas psicopedagógicas.

No Brasil, segundo Jurandir Freire Costa, o enquadramento das crianças se evidencia principalmente no século XIX, devido à ação dos médicos higienistas, que procuram revolucionar os costumes familiares, estimulando o interesse pela saúde, mas, sobretudo, impondo a todos os membros da família uma nova moral. Lutando contra a indiferença dos pais em relação aos filhos, característica do período colonial, esses higienistas buscam proteger e cuidar da infância, através da educação e da criação de hábitos, que se tornam, na prática, o mesmo que disciplina e domesticação:

O internato pode ser visto como o protótipo deste espaço disciplinar dedicado ao corpo. No micro universo dos colégios a higiene antevia a sociedade ideal. As crianças, isoladas das influências do ambiente, prestavam-se, docilmente, aos ensaios médicos sobre educação física e moral.¹⁰

O controle da sexualidade, em especial o cuidado em coibir a masturbação, tida como “um perigo avassalador” para a saúde física, moral e intelectual dos jovens, marca, de forma decisiva, essa nova tendência da educação, preocupada, da mesma forma, em dosar o uso da inteligência, já que o seu excesso, conforme preconizam teses médicas da época, poderia provocar até mesmo a loucura dos estudantes, além de diversos males físicos.

Vejamos o que nos diz a respeito Jurandir Costa: “Para evitar esses efeitos desastrosos, o aprendizado deveria ser feito gradualmente, moldando-se às idades dos alunos. Nesta busca de adequa-

10 COSTA. *Ordem médica e norma familiar*, p.179.

ção do grau de aprendizagem às variações de idade patenteava-se a discrepância entre esta educação e a educação antiga.”¹¹

A PSICOLOGIA GENÉTICA DE PIAGET

Uma questão que se coloca de imediato nos trabalhos de Piaget é a distinção entre afetividade e cognição, explicitada em seus numerosos estudos:

A afetividade é caracterizada por suas composições energéticas, com cargas distribuídas sobre um objeto ou um outro (“cathexis”) segundo as ligações positivas ou negativas. O que caracteriza, *pelo contrário*, o aspecto cognitivo das condutas é sua estrutura, trate-se de esquemas de ações elementares, de operações concretas de classificação ou seriação, etc, ou de lógica das proporções com suas diferentes “foncteurs” (implicações, etc).¹²

Ainda segundo ele, a afetividade faz parte do campo da psicanálise. A cognição, compreendida como a forma própria de o ser humano apreender a realidade, é o que interessa à sua psicologia genética. Piaget faz referência a “recalques cognitivos”, “inconsciente cognitivo”, ou seja, ações manifestas que não atingiram a consciência, mas a distinção entre a afetividade e a cognição é continuamente sublinhada. Visando à complementação dos dois campos ou à procura de uma totalidade, ele chega a pensar na fundação de uma psicologia geral, que trate ao mesmo tempo dos mecanismos afetivos descobertos pela psicanálise e dos processos cognitivos.

Essa idéia de que a cognição e a afetividade são processos diferentes (apesar de indissociáveis) não deixa, aliás, de ser destacada pelos seguidores de Piaget, que não cessam de delimitar bem os dois campos de conhecimento. É o que nos afirma Jean-Marie Dolle na introdução de seu estudo sobre a obra do mestre suíço, quando ob-

11 COSTA. *Op. cit.*, p.195.

12 PIAGET. *Problemas de psicologia genética*, p.33-34. (Grifo meu).

serva que Piaget representa para a inteligência o que Freud representa para a afetividade.¹³

Além dessas explicitações de Piaget e de seus discípulos, é curioso notar como, de fato, no detalhamento de sua teoria não é destacada a implicação da criança nas diversas fases do desenvolvimento de sua inteligência, isto é, o *desejo* que a impulsiona nesse processo de aquisição das operações intelectuais. Existem apenas referências dispersas a “satisfação de necessidades”, “objeto desejado”, desejo aqui como sinônimo de “vontade”.

Para que se clareie essa proposição, passo a enumerar algumas características dos diversos estágios da cognição na criança, apontadas por Piaget em pesquisas que datam da década de 20. Três grandes períodos são levantados: o da inteligência sensório-motora, o da preparação e organização das operações concretas de classes e, finalmente, o da inteligência operatória formal.

PERÍODO DE INTELIGÊNCIA SENSÓRIO-MOTORA

Trata-se, no dizer de Dolle, da fase que vai do nascimento até aproximadamente a idade de dois anos (ou até o aparecimento da linguagem verbal). Seria a inteligência sem pensamento, representação ou conceitos, faltando à criança a “função simbólica”, que lhe possibilitaria representar, por meio de imagens mentais, objetos e situações ausentes, evocando-os pela linguagem. Sendo essencialmente prática e tendo por instrumento a percepção, tal inteligência só é capaz de se determinar em presença do objeto e das situações.

Esse primeiro período compreende seis estágios, e creio ser importante ressaltar alguns pontos destacados por Piaget nas três etapas iniciais.

No primeiro estágio (o dos exercícios reflexos, de 0 a 01 mês), a criança, por já possuir um conjunto de reflexos hereditários, vai to-

13 Cf. DOLLE. *Para compreender Jean Piaget*, p.13.

mando pouco a pouco consciência de seu poder de agir à distância sobre o meio em que se encontra, gritando, por exemplo, para fazer cessar a fome. Seus reflexos não seriam simples automatismos, mas já poderiam ser compreendidos como um comportamento do indivíduo, uma forma de este se relacionar com o meio externo, visando a uma adaptação. O exemplo dado é o “exercício de sucção”, que se segue ao “reflexo de sucção”.

Dolle assim se refere à questão:

Após alguns dias, o bebê encontra mais facilmente o mamilo do que no decurso das primeiras tentativas. Assim, a assimilação funcional e reprodutora consolida a sucção e prolonga-se em assimilação generalizadora — sugar no vazio ou sugar outros objetos — e em assimilação recognitiva — distinguir o mamilo dos tegumentos circundantes, ou distingui-los de outros objetos (por sucção).¹⁴

O curioso é que não são sublinhados os afetos da criança, a sua implicação nesse exercício de sucção.

No segundo estágio (dos primeiros hábitos — de 01 a 04 meses e meio), Piaget prossegue ressaltando a sucção, agora do polegar, que já não é mais encontrado por acaso: essa sucção resulta de uma coordenação entre a mão e a boca. É feita igualmente referência à “preensão”, que teria, por sua vez, cinco etapas. Quanto ao encontro do polegar, afirma:

Poderíamos, é verdade, nos limitarmos a dizer polegar = prazer = seio. Mas isso volta exatamente ao que chamamos assimilação do polegar ao esquema da sucção, toda assimilação sendo ao mesmo tempo cognitiva (utilização ou compreensão) e afetiva (satisfação).¹⁵

Em relação ao sentido de “assimilação”, longamente explicado a seguir, há apenas a seguinte menção aos afetos aí envolvidos:

14 DOLLE. *Op. cit.*, p.79.

15 PIAGET. *Problemas de psicologia genética*, p.67.

[...] em toda ação o motor ou o energético são naturalmente de natureza afetiva (necessidade e satisfação), enquanto a estrutura é de natureza cognitiva (o esquema como organização sensório-motora). Assimilar um objeto a um esquema é, pois, simultaneamente, tender a satisfazer uma necessidade e conferir uma estrutura cognitiva à ação.¹⁶

O significado de afeto é também sucintamente precisado: “satisfação de uma necessidade”.

O terceiro estágio, de 04-05 a 08-09 meses — linha divisória entre os atos pré-inteligentes e os atos intencionais —, nos apresenta uma criança já “capaz de repetir, conservar e reproduzir o resultado interessante descoberto por acaso”.¹⁷ “Resultado interessante” equivaleria, aqui, à satisfação da necessidade da criança ou talvez ao comportamento esperado pelo pesquisador.

PERÍODO DE PREPARAÇÃO E DE ORGANIZAÇÃO DAS OPERAÇÕES CONCRETAS DE CLASSES

Esse grande período, que é o da inteligência simbólica ou pré-operatória à inteligência operatória de classe, vai de 02 a 11-12 anos e compreende dois subperíodos: o primeiro (de 02 a 07 anos) apresenta três estágios, e o segundo (de 07-08 a 11-12 anos) compreende dois estágios.

Nesse segundo subperíodo, uma informação merece ser enfatizada: “Por volta dos sete anos, a criança adquire a reversibilidade lógica que dá muito mais mobilidade a seu pensamento e lhe permite, em particular, uma descentração progressiva mais rápida”.¹⁸

É bom lembrar que essa idade de sete anos foi sempre marcada pelos educadores, como ressalta Ariès. Era o momento em que a criança começava a trabalhar ou ingressava na escola, e quando era excluída das brincadeiras sexuais dos adultos.

16 PIAGET. *Op. cit.*, p.67-68.

17 DOLLE. *Para compreender Jean Piaget*, p.83.

18 DOLLE. *Ibidem*, p.124.

PERÍODO DA INTELIGÊNCIA OPERATÓRIA FORMAL

Já é possível, agora, realizar operações combinatórias, raciocinar sobre enunciados e hipóteses, através de proposições lógicas. Esse último período apresenta dois subperíodos: de 11-12 a 14-15 anos e de 14-15 a 16 anos aproximadamente.

No que diz respeito à sucessão desses vários períodos, subperíodos, estágios, etapas, Dolle propõe:

[...] as estruturas do nível sensório-motor se reelaboram em níveis superiores, para realizar patamares de equilíbrio cada vez mais largos e mais móveis. Essa passagem efetiva-se por integração e ultrapassagem do conjunto das estruturas anteriores, sem que por isso estas sejam destruídas ou negadas enquanto tais. O que é adquirido, o é por toda a vida; simplesmente, se se conservam, essas aquisições são, não obstante, reelaboradas no patamar de equilíbrio superior...¹⁹

Em todos os lugares do mundo, encontraríamos tais estágios, já que as idades podem variar de uma cultura à outra, mas a ordem da sucessão permanece constante. Para “progredir” mais, é necessário cumprir uma série de etapas.

Quatro são os fatores desse desenvolvimento intelectual: a hereditariedade (maturação interna); a experiência física, a ação dos objetos; a transmissão social (o fator educativo no sentido lato); a equilibração, ou seja, é necessário todo um jogo de regulação e compensações para se atingir uma coerência.

Quanto à relação psicologia/pedagogia, eis o que nos esclarece Dolle na conclusão de seu estudo sobre Piaget:

As conseqüências que podem ser tiradas das pesquisas em Psicologia Genética [...] concernem [...] à prática pedagógica. Se, com efeito, a criança adquire as estruturas lógicas do pensamento sobretudo pelo efeito de sua própria ação sobre o meio, a Pedagogia está na obrigação de favorecer essa construção progressiva. É por isso que a tarefa essencial da Pedagogia não pode

19 DOLLE. *Op. cit.*, p.193.

consistir senão em criar rituais em que a criança seja levada a operar por si mesma, que o domínio de atividade seja a Física, a Matemática, as Ciências Naturais, etc.²⁰

No que concerne à prática da literatura incentivada pela escola, o favorecimento da construção progressiva das estruturas lógicas do pensamento infantil tem-se dado tantas vezes, como já foi apontado na Introdução deste trabalho, através do respeito (ou da obediência) a essas inúmeras etapas levantadas por Piaget. A cada fase da criança, uma certeza do adulto quanto às suas necessidades — leituras com “destino marcado”.

FREUD E A CRIANÇA

Segundo Ariès, até o século XVII, como se viu, não havia tabus sexuais. Acreditava-se que a criança fosse alheia à sexualidade e que, portanto, as alusões e brincadeiras mais ousadas não seriam capazes de maculá-la. A partir desse momento é que vai surgindo, pouco a pouco, a concepção de que é preciso preservar a inocência infantil dos “perigos” do sexo.

Ambas as posições demonstram, a meu ver, a recusa em enxergar a infância em sua especificidade, seus anseios e vivências, aí incluída a sexualidade.

Se antes havia uma grande despreocupação com relação à criança, desde a segunda metade do século XVII ela começa a receber excessivos cuidados, que atingem o auge no século XIX. Trata-se, insisto, de uma criança marcada pela pureza e inocência absolutas. Afinal, como propusera Jean-Jacques Rousseau, “tudo o que sai das mãos do Criador das coisas é bom e tudo se perde nas mãos do homem”.²¹

É nesse contexto que emergem as pesquisas de Freud. Ao anun-

20 DOLLE. *Op. cit.*, p.196-197.

21 Cf. ROSENFELD, GUINSBURG. Romantismo e classicismo. In: GUINSBURG (Org). *O romantismo*, p.266.

ciar que *toda neurose é infantil*, ele procura repensar a importância do estudo da criança e de seus traços nas mais diversas manifestações da vida adulta.

Em “As aberrações sexuais” (1905) já introduz uma observação sobre o assunto, ao dizer que “os neuróticos permaneceram no estado infantil de sua sexualidade”.²²

A partir daí, o tema ganha corpo em seu clássico ensaio “A sexualidade infantil” (1905). Contrariamente ao senso comum da época, ele traz a público, nesse momento, sua principal descoberta: a sexualidade não nasce na puberdade, apenas é reavivada em tal período.

No dizer de Freud, é possível encontrar notas sobre a atividade sexual precoce de crianças pequenas, sobre ereções, masturbações, etc., mas sempre apresentadas como fenômenos excepcionais. Nenhum autor teria reconhecido antes dele a regularidade de uma pulsão sexual no decorrer da infância. Além de reservas devido à educação, essa negligência se deve, prossegue ele, à existência de uma amnésia, capaz de dissimular os primeiros seis ou oito anos da vida infantil. As impressões esquecidas deixam, no entanto, traços profundos na nossa vida psíquica, sendo responsáveis pelo nosso desenvolvimento ulterior.²³ Em “Sobre as lembranças encobridoras” (1888), ele já mencionara esses traços, insistindo em seu caráter indelével.²⁴

A infância é, pois, concebida como uma espécie de passado pré-histórico de cada um de nós (o que reforça a associação arcaico/infantil apontada anteriormente), apresentando uma sexualidade própria, que difere da sexualidade adulta em vários aspectos: “As moções desses anos da infância seriam perversas em si mesmas, isto é, originárias de zonas erógenas e conduzidas por pulsões que [...] só poderiam suscitar desprazer”.²⁵ E Freud conclui que, sob a influência da sedução, a criança pode tornar-se *perverso-polimorfa* e ser levada a todo tipo de excesso.

22 FREUD. Les aberrations sexuelles. *Trois essais sur la théorie sexuelle*, p.89. (Tradução minha).

23 Cf. FREUD. La sexualité infantile. *Op.cit.*, p.94-96. (Tradução minha).

24 Cf. FREUD. Sur les souvenirs-écrans. *Névrose, psychose et perversion*, p.113.

25 FREUD. La sexualité infantile. *Op. cit.*, p.100-101. (Tradução minha).

Como seria ser vivenciada, então, essa sexualidade tão peculiar, experimentada nos primórdios de todo ser humano? Cinco grandes períodos (ou fases) são destacados por Freud: fase oral, fase sádico-anal, fase fálica, período de latência e fase genital.

FASE ORAL

Nesse primeiro momento, a finalidade sexual reside na incorporação do objeto. Trata-se de uma organização “canibal”, estando a atividade sexual ligada à função de devoração, já que a pulsão oral se apóia na função digestiva. Segundo Freud, a sucção — na qual a atividade sexual, separada da atividade alimentar, abandonou o objeto exterior em proveito de um objeto pertencente ao próprio corpo da criança — é considerada como um vestígio desse grau inicial do estágio.²⁶ Essa sucção voluptuosa aponta para o caráter auto-erótico da fase oral:

[...] o ato da criança que suga é determinado pela procura de um prazer já vivenciado e doravante memorado. [...] Não é difícil adivinhar, igualmente, a ocasião em que ela fez as primeiras experiências desse prazer que aspira a renovar. A primeira e a mais vital das atividades da criança, o ato de sugar o seio materno ou seus substitutos, já a familiarizou com tal prazer.²⁷

Se o seio aparece como essencialmente perdido, encontrar o objeto sexual nada mais seria que reencontrá-lo.

É curioso notar que Piaget deu, igualmente, à sucção uma grande importância em suas pesquisas sobre o período sensório-motor. Mas ele não se detém, como já se mostrou, no prazer que tal ato provoca na criança.

26 Cf. CHEMAMA. *Dictionnaire de la psychanalyse*, p.269.

27 FREUD. *La sexualité infantile*. *Op. cit.*, p.105.

FASE SÁDICO-ANAL

Regida pela erogenização da zona anal, a organização sádico-anal é ligada às funções de expulsão-retenção: “Aqui, a oposição entre dois pólos que se encontra sempre na vida sexual já se desenvolveu; no entanto, eles não merecem ainda os nomes de ‘masculino’ e de ‘feminino’, mas devem ser designados como ‘ativo’ e ‘passivo’.”²⁸ É a mucosa erógena intestinal que faz o papel de órgão com finalidade sexual passiva.

Diferentemente das fases de desenvolvimento da inteligência levantadas por Piaget, que são *ultrapassadas* para que se atinja um estágio superior, as fases caracterizadas por Freud podem manter-se durante toda a vida e ocupar de maneira permanente grande parte da atividade sexual do adulto.

FASE FÁLICA (ou organização genital infantil)

Em “A sexualidade infantil”, Freud anunciara que, após a fase anal, haveria uma escolha de objeto semelhante à que se evidencia na puberdade, isto é, o conjunto das aspirações sexuais se dirigiria a uma só pessoa. A única diferença residiria no fato de que a “síntese das pulsões parciais e sua subordinação ao primado das partes genitais” não teriam se realizado ainda na infância ou, se isso houvesse acontecido, teria sido somente de maneira imperfeita.

Em 1923, ele retifica, porém, sua posição. No ensaio “A organização genital infantil”, declara ser a vida sexual da criança bem mais próxima da do adulto do que se pensava, não apenas no que se refere à escolha de objeto. Mesmo que não se atinja uma verdadeira síntese das pulsões parciais sob o primado dos órgãos genitais, o interesse por esses órgãos e a atividade genital passam a ter um grande destaque, ainda na infância. Essa organização genital infantil apresenta, entretanto (e é o que a diferencia da organização adulta), a

28 FREUD. La sexualité infantile. *Op. cit.*, p.129.

seguinte característica: para os dois sexos, apenas um órgão genital, o órgão masculino, desempenha uma função relevante. Não existiria, pois, um primado genital, mas um *primado do falo*.²⁹

Para esclarecer essa crença, é necessária uma referência às teorias sexuais infantis. A elas Freud dedicou um ensaio, em 1908, no qual se diz convencido de que todas as crianças — ou pelo menos as bem dotadas intelectualmente — se preocupariam com problemas sexuais, muito antes da puberdade.³⁰ Ele se refere, aqui, à “pulsão de saber”, cujas vinculações com a vida sexual são particularmente importantes.³¹

Mas qual a relação entre essa preocupação intelectual, que faz com que a criança construa teorias, e o primado do falo, característico da fase de organização genital infantil?

Ora, uma importante teoria sexual infantil é precisamente esta: atribuir a todos os seres humanos (homens e mulheres) um pênis. É bom frisar que o pênis e o clitóris recebem desde muito cedo um grande investimento:

Em razão de sua situação anatômica, das secreções que o inundam, das lavagens e fricções da toailete e de certas excitações acidentais [...], é inevitável que a sensação de prazer que essa região do corpo é capaz de provocar se faça sentir já no lactente, despertando a necessidade de sua repetição.³²

Na fase anal, a relevância do pênis permanece: fezes, criança e pênis acabam por se equivaler. Mas é na fase fálica que esse interesse atinge a maior intensidade, provocando na criança o raciocínio de que uma parte do corpo tão fundamental não pode faltar em nenhum ser humano, ou seja, monta-se a ficção da posse universal do pênis.

29 Cf. FREUD. L'organisation génitale infantile. *La vie sexuelle*, p.114.

30 Cf. FREUD. Les théories sexuelles infantiles. *La vie sexuelle*, p.15.

31 Vale ressaltar que se a criança, ainda bem pequena, é capaz de construir teorias complexas, ela não pode ser tão débil e incapaz, como proclamavam os educadores à época de Freud.

32 FREUD. La sexualité infantile. *Trois essais sur la théorie sexuelle*, p.113-114.

Essa crença nos lança na questão crucial do complexo de castração. Descrito inicialmente por Freud em 1908, tem como preâmbulo obrigatório justamente tal ficção e se associa intimamente a um outro complexo, o de Édipo, ambos ligados ao primado do falo.

Observemos o que nos diz Freud, em texto de 1940, com relação ao menino:

Quando o menino, aos dois ou três anos de idade, entra na fase fálica de sua evolução libidinal, quando experimenta sensações voluptuosas fornecidas por seu órgão sexual, quando aprende a provocá-las por si mesmo, à sua vontade, por excitação manual, ele se torna enamorado de sua mãe e deseja possuí-la fisicamente [...]. Agora o menino considera seu pai como um rival, que ele gostaria de afastar.³³

Produto da fase fálica, o complexo de Édipo é, contudo, destruído pelo complexo de castração. Senão, vejamos os diversos momentos desse último e suas implicações.³⁴

Ao mesmo tempo em que vivencia a crença na posse universal do pênis e experimenta um intenso desejo sexual pela mãe, o menino passa a escutar ameaças verbais, que visam a interditar-lhe as práticas masturbatórias e a obrigá-lo a renunciar às fantasias incestuosas. Na verdade, as ameaças se referem ao pênis, mas acabam por incidir sobre essas fantasias. Elas só fazem efeito, entretanto, quando da descoberta visual, gradativa, da região genital feminina. Ao perceber que a menina não tem pênis, ele se assusta, mas se pergunta se ela não o terá um dia com o crescimento. É só quando constata que a mãe também é “castrada” que emerge sua angústia. As ameaças verbais fazem finalmente sentido. Sob o efeito dessa angústia (inconsciente), o menino escolhe salvar seu pênis e renunciar à mãe. Termina aí a fase do amor edipiano, e se torna possível a afirmação de sua identidade masculina. O fim do complexo de castração é, igualmente, o fim do complexo de Édipo.

33 FREUD. Un exemple de travail psychanalytique. *Abrégé de psychanalyse*, p.60. (Tradução minha).

34 Além dos textos de Freud consultados acerca do complexo de castração, considero aqui o estudo de NASIO. *Lições sobre os 7 conceitos cruciais da psicanálise*, p.14-21.

E quanto à menina?

O preâmbulo do seu processo de castração coincide com o do menino. Inicialmente, não é reconhecida a diferença de sexos, ou seja, a vagina enquanto órgão sexual. O clitóris, também altamente investido, funciona como pênis.

Um dia, porém, ela descobre a região genital masculina e chega à conclusão de que foi castrada. Surge neste ponto, segundo Freud, a inveja do pênis. Progressivamente, uma nova consciência se impõe: outras mulheres, incluindo a mãe, são, da mesma forma, castradas. Irrrompe, então, o ódio por essa última, que a fez tão mal dotada, e a menina se separa dela, elegendo o pai como objeto de amor.

Três atitudes determinarão o destino de sua feminilidade: desvio de qualquer sexualidade; perpetuação da crença de que um dia possuirá o pênis (recusa da castração); reconhecimento imediato e definitivo da castração: a mãe cede vez ao pai como objeto de amor, e há uma mudança da zona erógena — o clitóris cede lugar à vagina, e o pênis, a uma criança, isto é, um filho que ela deseja ter de seu pai.

Mas esse desejo é *impossível* de se realizar: “Dessa forma o complexo de Édipo declinaria, em razão de seu fracasso, resultado de sua impossibilidade interna”.³⁵ Entra em cena, finalmente, o período da latência. É bom lembrar que, no menino, esse tempo começa com o fim do complexo de castração.

PERÍODO DE LATÊNCIA

Trata-se de um intervalo na evolução da sexualidade, correspondendo a uma intensificação do recalçamento. Pondo fim à fase fálica, esse período vai até a puberdade, quando a vida sexual toma sua forma definitiva.

35 FREUD. La disparition du complexe d'Édipe. *La vie sexuelle*, p.117. (Tradução minha).

FASE GENITAL

A finalidade sexual reaparece, na puberdade, no momento em que as zonas erógenas passam a se subordinar, enfim, ao primado da zona genital.

Descritas, ainda que sucintamente, essas fases da sexualidade infantil, é possível cotejar Freud e Piaget em alguns pontos essenciais de suas teorias.

Interessado na gênese das estruturas lógicas do pensamento da criança, Piaget se ocupa com os processos normais do desenvolvimento da cognição ou, em outras palavras, com as construções progressivas do conhecimento, que é adquirido numa evolução contínua. Segundo ele, as operações se constroem de maneira ininterrupta pela “abstração refletidora”; há equilibrações sucessivas, ou melhor, degraus em direção ao equilíbrio. A passagem de um nível a outro efetua-se por integração e ultrapassagem das estruturas anteriores, como se apontou. Um outro fator destacado são as leis de totalidade, pois agir nada mais seria que coordenar esquemas, ajustando-os em sistema regido por essas leis. Nessa evolução psicológica, o que se enfatiza é o coroamento de um processo e os acertos em cada uma das diversas fases.

Freud, diferentemente, ao tratar da sexualidade da criança, não se detém no “normal”, mas aponta o seu caráter perverso, os *desvios* que sofrem as forças pulsionais sexuais. Obstáculos, rupturas, barreiras, limites, resistências, perdas, falta, fracassos, são incessantemente sublinhados.³⁶ Se a pulsão busca o objeto, e o objeto está perdido para o sujeito, a única continuidade que existe é a continuidade pulsional.

No que se refere à distinção cognição/afetividade explicitada por Piaget, podemos perceber igualmente como, em Freud, a questão é colocada de outra maneira. Um bom exemplo é a construção de teorias — elucubrações intelectuais complexas — cuja fonte é sexu-

36 Vejamos o que nos diz a esse respeito NASIO, em *A criança magnífica da psicanálise*, p.82: “Lembremos que para a psicanálise o malogro tem um sentido positivo. É quando estamos encerrados em impasses [...] que temos a possibilidade de colocar um ato ou de inventar”.

al (Piaget não acredita nisso certamente) e que recebem grande quantidade de afeto na sua constituição.

As fases que a psicanálise levanta não são comportamentais ou empíricas, nem se referem a “etapas genéticas marcando um desenvolvimento observável na criança. Trata-se de graus de organização, que adquirem seu sentido numa metapsicologia”.³⁷ E mais: são retomadas *a posteriori*³⁸ no tratamento analítico do adulto. Distanciam-se, pois, dos *a priori* da psicologia genética. É essa proposição que anuncia Lacan na introdução de seu *Seminário II*:

A idéia de um desenvolvimento individual unilinear, preestabelecido, comportando etapas que aparecem uma de cada vez, segundo uma tipicidade determinada, é pura e simplesmente o abandono, a escamoteação, a camuflagem, propriamente falando a denegação, ou até mesmo o recalçamento, daquilo que a análise trouxe de essencial.³⁹

LACAN E O SUJEITO DO INCONSCIENTE

Como afirma Patrick Valas em “O que é uma criança?”, “se Lacan fala de bom grado sobre a criança, raramente faz uso do termo ‘adulto’, e quando o faz é na maioria das vezes com uma certa ironia”.⁴⁰ No início de suas pesquisas, ainda se refere a “desmame”, “puberdade”, “maturidade”, “clímax involutivo”, mas vai se esforçar sobretudo para ressaltar as relações do desenvolvimento com a estrutura e, ao enfatizar a questão da *metáfora paterna*, acaba por desconsiderar toda noção de “psicogênese”. Para ele, o Outro da linguagem preexiste ao sujeito, determinando-o mesmo antes de seu nascimento, e a incorporação da estrutura é situada em dois momentos genéticos: o estágio do espelho e o jogo do *fort-da*. Repassando o Édipo, a partir dos conceitos de privação, frustração e castração, Lacan indica como

37 CHEMAMA. *Dictionnaire de la psychanalyse*, p.269. (Tradução minha).

38 *Nachträglichkeit*, em Freud; *après coup*, em Lacan.

39 LACAN. *Le Séminaire*; livre II, p.24. (Tradução minha).

40 VALAS. O que é uma criança? In: MILLER, Judith (Org.). *A criança no discurso analítico*, p.144.

a criança é levada a se posicionar com relação ao significante *Nome-do-Pai*, assumindo seu desejo como assujeitado à lei do Pai e à ordem da linguagem.

Nessas breves colocações a partir da teoria lacaniana, conceitos fundamentais se insinuam, e se faz necessário abordar, mesmo que sucintamente, alguns tópicos.

Para introduzi-los, retomemos os primeiros instantes da criança no mundo, ou seja, o momento inaugural de sua inscrição no universo simbólico do Outro.⁴¹

Recém-nascida, sujeita aos mais diversos tipos de necessidade, logo ela usa seu corpo, sem qualquer intencionalidade ainda, para demonstrar sua tensão. A mãe, investindo essas manifestações, interpretando o grito, por exemplo, lhe dá o seio e o “a mais” do seu amor. As manifestações da criança são o protótipo da demanda, já que imediatamente fazem sentido para um “outro”, que responde ao que supõe ser uma demanda. Nesse instante, ela é inscrita num referente simbólico por esse outro, que se investe, então, como Outro. Capturada nessa rede simbólica, inserida irreversivelmente no universo do desejo do Outro, a criança se satisfaz para além da satisfação de sua necessidade.

Na tentativa de reeditar esse “a mais”, ela demanda, agora verdadeiramente: dirige-se ao Outro, à procura daquilo que lhe foi dado, sem que o tivesse pedido ou esperado. A demanda é, antes de mais nada, demanda de amor.

Mas, desde a segunda experiência de satisfação, a mediação da demanda confronta a criança com a *falta*, com a perda, já que apresenta uma inadequação fundamental entre o que ela deseja, de fato, e o que se faz entender na demanda. Torna-se impossível, portanto, o reencontro daquela primeira satisfação, uma vez que o objeto está para sempre perdido. Como assinala Freud, a sexualidade nasce da decepção. É o início do assujeitamento ao Simbólico, processo este

41 Além do Seminário de Lacan, *Les formations de l'inconscient* (inédito), são considerados, aqui, os capítulos de DOR: O estádio do espelho e o Édipo (p.77-78); A metáfora paterna — O Nome-do-Pai — A metonímica do desejo (p.89-99); e A necessidade — O desejo — A demanda (p.139-147).

que irá culminar com o domínio da linguagem articulada, através da metáfora paterna.

Um clássico exemplo da emergência da metáfora paterna, neste acesso ao Simbólico, é o jogo do *fort-da*, descrito por Freud em “Além do princípio de prazer”.⁴² Reproduzindo o desaparecimento e o reaparecimento da mãe (segundo a interpretação de Freud), através de um fio amarrado a um carretel, o que uma criança de dezoito meses atinge é o domínio simbólico do objeto perdido. Trata-se, na verdade, da repetição de uma separação, de uma perda. Para Lacan, a perda da relação direta à coisa.

Mas retornemos ao jogo da criança. Estamos diante de uma substituição significativa, aliás, de um duplo processo metafórico: o carretel representa a mãe, e o jogo presença/ausência simboliza suas vindas e idas.

E o que dizer desse movimento da mãe na perspectiva da criança?

Ora, se a mãe desaparece, o que está em questão é o seu desejo, isto é, algo substitui a criança como objeto do desejo da mãe: *o pai como metáfora*. Ele emerge no lugar em que a criança deveria estar, emergência esta articulada à ausência da mãe.

Esse pai é considerado pela criança (consideração essa feita *après coup*) como sendo o *falo*, na sua dimensão imaginária.⁴³ Para ela, é o falo que falta à mãe:

É essa mãe que vai, que vem, porque eu sou um pequeno ser já preso no simbólico, é porque eu aprendi a simbolizar que se pode dizer que ela vai, que ela vem. Dito de outra maneira, eu a sinto ou não a sinto. Enfim, o mundo varia com sua chegada e, depois, pode se desvanecer. A questão é:

42 Cf. FREUD. Au-delà du principe de plaisir. *Essais de psychanalyse*, p.52-54.

43 É importante frisar que o falo não se reduz ao pênis. Trata-se, antes de mais nada, de uma representação psíquica, imaginária ou simbólica. Vejamos o que nos diz NASIO, em *Lições sobre os 7 conceitos cruciais da psicanálise*, p.38: “A dificuldade de discernir claramente a teoria lacanianiana do falo provém, precisamente, [das] múltiplas funções encarnadas [por ele]. O pênis real, por estar investido, existe apenas como falo imaginário; o falo imaginário, por sua vez, por ser permutável, só existe como falo simbólico; e o falo simbólico, enfim, por ser significativo do desejo, confunde-se com a lei separadora da castração”.

onde está o significado? O que ela quer? Eu bem que gostaria que ela me quisesse, mas está muito claro que ela não quer só a mim. Há outra coisa que a move [...] é o significado. [...] Esse significado das idas e vindas da mãe é o falo.⁴⁴

E Lacan acrescenta que é em tal estrutura — a estrutura da metáfora — que residem todas as possibilidades de articular o complexo de Édipo e seu correlato, o complexo de castração, já que se abre à criança, a partir dessa simbolização primordial, esta dimensão de que a mãe pode desejar “outra coisa”.

Para se atingir tal dimensão, uma mediação é necessária, como se assinalou; ela é justamente dada pela posição do pai na ordem simbólica. Ainda segundo Lacan, o que a criança procura “é se fazer desejo de desejo, poder satisfazer ao desejo da mãe, isto é, *to be or not to be* o objeto do desejo da mãe [...]. Para agradar à mãe [...] é necessário e suficiente ser o falo”.⁴⁵

É este o momento inaugural do complexo de Édipo, mas o surgimento da oscilação “ser ou não ser” o falo já anuncia um segundo tempo, em que a criança é introduzida no registro da castração.

No segundo momento, a mediação paterna na relação mãe-criança-falo intervém sob três formas: privação, frustração e castração.

. *Privação*: o pai priva a mãe do objeto fálico desejado. A falta é, portanto, real, e o objeto da privação é simbólico.

. *Frustração*: o pai frustra a criança da mãe. Aqui, a falta é imaginária, e o objeto é real.

. *Castração*: o pai interdita a mãe. A falta é, agora, simbólica, e o objeto, imaginário.

A interdição do incesto faz a criança abandonar a posição ideal de ser o falo materno, e essa interdição é resultado de uma lei cuja mediação precisa ser assegurada pelo discurso da mãe. Neste ponto,

44 LACAN. *Les formations de l'inconscient*, seminário inédito; lição de 15/01/58. (Tradução minha).

45 LACAN. *Ibidem*. (Tradução minha).

a criança é levada a se posicionar em relação a essa função do Pai, ou seja, ao significante *Nome-do-Pai*.

No terceiro momento do complexo de Édipo, o pai é investido do atributo fálico (antes, para a criança, ele *era* o falo; agora, ele o *possui*), e é preciso que “faça prova” disso, produzindo-se, segundo Lacan, alguma coisa que “reinstaura a instância do falo como objeto desejado pela mãe e não mais somente como objeto do qual o pai pode privá-la”.⁴⁶

A criança e a mãe são, dessa forma, inscritas na dialética do *ter*: a mãe, por não ter o falo, pode desejá-lo junto a quem o tem; a criança, que também não o possui, irá igualmente procurá-lo lá onde ele se encontra. É o tempo do jogo das identificações: o menino buscará tê-lo identificando-se ao pai, que o possui; a menina se identifica à mãe, já que, como esta, ela sabe que direção tomar para tê-lo, isto é, ela sabe que é preciso dirigir-se ao pai.

O desejo de ser, recalcado em benefício do desejo de ter, leva a criança a inscrever seu desejo no campo dos objetos substitutivos do objeto perdido. Através da castração simbólica, o falo aparece, insisto, no final do Édipo, como a perda simbólica de um objeto imaginário. Eis como explicita a questão Joël Dor:

Para tanto, o desejo não tem outra saída a não ser fazer-se palavra, desdobrando-se numa *demand*. Mas ao se fazer demanda, o desejo se perde cada vez mais na cadeia dos significantes do discurso [...]. O desejo permanece, portanto, sempre insatisfeito, pela necessidade em que se encontrou de se fazer linguagem.⁴⁷

Alienando-se definitivamente o desejo do sujeito na ordem da linguagem, instaura-se uma estrutura de divisão subjetiva (*Spaltung*), que faz advir o inconsciente, ou seja, um saber que trabalha como uma cadeia metonímica, visando a produzir o *sujeito do inconsciente*.⁴⁸

Neste ponto, creio ser importante uma alusão a Juan David Nasio,

46 LACAN. *Op cit.* (Tradução minha).

47 DOR. *Introdução à leitura de Lacan*, p.94.

48 Este conceito — sujeito do inconsciente — será focalizado mais detidamente no capítulo seguinte, quando se enfocar a questão fundamental do *fantasma*.

que assim expressa sua leitura da teoria lacaniana do sujeito:

Se retomarmos nossa terminologia ao falar da castração, se, em lugar de *sujeito*, dissermos *a criança*, se em vez de cadeia, utilizarmos *lei do pai*, se em vez de afirmar simplesmente *gozo*, acrescentarmos gozo da mãe, e, enfim, nos perguntarmos quem é esta criança da psicanálise, quem é esta criança magnífica de quem a psicanálise fala tanto para sustentar suas hipóteses, deveremos então responder que esta criança, este sujeito, portanto, é aquele que fala e pensa com palavras do pai atraídas pelo gozo da mãe. É a criança que não sabe aquilo que diz sem mesmo poder gozar. A criança magnífica da psicanálise, nós, os seres falantes, somos apenas seres de vento, mensageiros que se desvanecem entre o gozo que aspira as palavras e o nome do pai que as ordena.⁴⁹

Explicita-se, pois, o conceito de criança sob a ótica da psicanálise: *a criança enquanto sujeito do inconsciente*.

É a partir dessa perspectiva que buscarei destacar uma relação literatura/criança distinta da preconizada pela Literatura Infantil.

ESTILO E/NA LITERATURA

ARISTÓTELES E O “AR ESTRANGEIRO”

No início do Capítulo I (“Das diferentes partes da Arte Retórica; recapitulação”) do Livro Terceiro da Retórica, Aristóteles anuncia que três são as questões referentes ao discurso que precisam ser aprofundadas: a primeira, de onde se tirarão as provas; a segunda, o estilo que se deve escolher; a terceira, a maneira de se dispor cada uma das partes do discurso. Tendo já falado longamente das diferentes espécies das provas, uma outra questão se insinua neste ponto:

[...] resta agora falar do estilo, como seqüência do que fica exposto; pois não basta possuir a matéria do discurso; urge necessariamente exprimir-se na

49 NASIO. *A criança magnífica da psicanálise*, p.47.

forma conveniente, o que é de suma importância para dar ao discurso uma aparência satisfatória. Procuramos, pois, conforme a ordem natural, o que vinha em primeiro lugar, isto é, o que há de convincente nas próprias coisas. Em segundo lugar, vem o estilo que permite ordená-las...⁵⁰

No final desse capítulo, Aristóteles afirma que o estilo oratório difere do estilo poético, e o que lhe interessa nesse momento são as questões concernentes à oratória.

Para o meu estudo, é por certo o Capítulo II (“Das qualidades do estilo — da beleza do estilo”) o que traz maiores contribuições. Logo no início, há a indicação de que, “se o discurso não tornar manifesto o seu objeto, não cumpre sua missão”. Apesar de ter apontado a distinção entre o estilo oratório e o poético, ele esclarece que a elegância oratória é obtida ao se empregar cada um dos nomes indicados na Arte Poética. E acrescenta:

Desviar uma palavra de seu sentido ordinário permite dar ao estilo maior dignidade. O estilo excita igualmente as diversas impressões que os homens experimentam perante os estrangeiros e perante seus compatriotas. Pelo que importa dar ao estilo um ar estrangeiro, uma vez que os homens admiram o que vem de longe e que a admiração causa prazer.⁵¹

Como atingir esse “ar estrangeiro”?

Vejamos o que Aristóteles nos propõe:

A metáfora é o meio que mais contribui para dar ao pensamento clareza, agrado e o ar estrangeiro de que falamos; nem é possível tomá-la de outrem [...]. De um modo geral, de enigmas bem-feitos é possível extrair metáforas apropriadas, porque as metáforas são enigmas velados ...⁵²

Por outro lado, as metáforas também podem ser inadequadas, proporcionando a “frieza” do estilo. É o que Aristóteles afirma no

50 ARISTÓTELES. *Arte retórica. Arte retórica e arte poética*, p.173.

51 ARISTÓTELES. *Ibidem*, p.176.

52 ARISTÓTELES. *Ibidem*, p.177.

Capítulo III, quando observa que umas podem ser inconvenientes, porque são “ridículas”, e outras podem pecar por “excesso de majestade e por seu caráter trágico”.

No Capítulo VII (“Da conveniência do estilo”), é enfatizada a importância do tom persuasivo: “O que contribui para persuadir é o estilo próprio do assunto. Neste caso, o ânimo do ouvinte conclui falsamente que o orador exprime a verdade, porque em tais circunstâncias os homens são animados de sentimentos que parecem ser os seus...”⁵³

Mais adiante, no Capítulo X (“Meios de se exprimir com graça e urbanidade”), Aristóteles se refere a metáforas que “põem o fato diante dos olhos”, mas é no capítulo seguinte, o XI (“Dos meios de tornar o estilo pitoresco”), que ele vai esclarecer o assunto, ao afirmar que uma expressão é capaz de pôr o objeto diante dos olhos, quando mostra as coisas “em ato”.

Desses trechos da Arte Retórica, proponho o seguinte recorte:

- . o estilo permite *ordenar* as coisas;
- . se o discurso não tornar *manifesto* o seu objeto, não cumpre sua missão;
- . *desviar* uma palavra de seu sentido ordinário permite dar ao estilo maior dignidade;
- . o estilo *excita* diversas impressões;
- . importa dar ao estilo um ar *estrangeiro*, uma vez que os homens *admiram* o que vem de *longe* e a admiração causa *prazer*;
- . o ânimo do ouvinte conclui que o orador exprime a *verdade*;
- . é preciso mostrar as coisas em *ato*.

Os significantes destacados serão retomados no momento em que se focalizar a contribuição da psicanálise à questão do estilo.

53 ARISTÓTELES. *Op. cit.*, p.195.

A LEITURA OBSTINADA E CONFIANTE DE SPITZER

Os trabalhos de Spitzer receberam dos críticos rótulos diversos. É ele considerado o mais ilustre representante da Estilística Literária (ou Crítica do Estilo, ou Crítica Estilística), Estilística Idealista, Estilística Psicológica (ou Psicanalítica), Estilística Genética, Estilística do Indivíduo. Em oposição à Estilística “descritiva ou da expressão” de Bally (segundo denominação de Guiraud), preocupada com os fatos da língua, Spitzer se ocupa com a expressão em relação aos sujeitos falantes, considerando-se a oposição *langue/parole*, levantada por Saussure.⁵⁴

Observemos mais de perto seu percurso.

Segundo Jean Starobinski, em “Leo Spitzer e a leitura estilística”,⁵⁵ os primórdios de suas pesquisas são marcados pela filologia, a partir do contato com o saber positivo. Gramática histórica, etimologia e lexicologia o interessam desde cedo, mas ele se sente mais atraído pela história viva. Contra a fonética mecânica, por exemplo, busca a etimologia “motivada” e a criação cotidiana, sempre atento às variações expressivas, através de neologismos, deformações, estruturas sintáticas inéditas, etc. O que o toca, em suma, são os fenômenos irregulares e instáveis, o uso particular que os indivíduos fazem dos recursos lingüísticos à sua disposição. O essencial de sua pesquisa passa a ser, então, os “sistemas expressivos” que os falantes introduzem na sua língua individual, com destaque para os *afetos* envolvidos na etimologia, ou seja, para a rede de relações entre a linguagem e o espírito do locutor.

A partir da lingüística, ele começa a se ocupar, assim, de uma Estilística aplicada às obras literárias, publicando, em 1910, seu primeiro trabalho, que trata da invenção verbal em Rabelais.

Em seu artigo “Arte da linguagem e lingüística”,⁵⁶ Spitzer anuncia o que acredita ser seu propósito intelectual básico: aproximar a

54 Cf. GUIRAUD. *A estilística*, p.102-103.

55 Cf. STAROBINSKI. Leo Spitzer et la lecture stylistique. In: SPITZER. *Études de style*, p.7-42.

56 Cf. SPITZER. Art du langage et linguistique. *Études de style*, p.45-78.

lingüística e a história literária. O que busca é uma definição rigorosamente científica de um estilo individual; uma definição de lingüística, que ultrapasse o impressionismo da crítica literária de sua época. A Estilística, para ele, poderia fazer a *ponte* entre a lingüística e a história literária, visando a percorrer o trajeto das transformações de uma língua dada em literatura.

Em nenhum momento, contudo, segundo Starobinski, ele teria abandonado a lingüística pura, servindo-se igualmente da semântica histórica no estudo da obra literária. Ao pesquisar sincronicamente os campos semânticos, Spitzer teria sido um dos primeiros a marcar que “na forma nada é acidental”.

METODOLOGIA

O seu método não foi sempre o mesmo. Mantendo a idéia fundamental de relacionar história literária e lingüística, ele desloca, porém, o alvo de sua atividade crítica com o passar dos anos.

Num primeiro momento, o seu objetivo é chegar à realidade psíquica do autor e definir, a partir daí, um “espírito coletivo”. Diante dos textos literários, tenta captar as características específicas que levam à alma do criador, sem deixar de lado a alma de uma nação. Nessa busca estão, sem dúvida, teses da teoria idealista da linguagem e da criação literária, que influenciaram também seu contemporâneo Karl Vossler. Para Wilhelm von Humboldt, a obra da linguagem, *ergon*, remete a um poder interior, *energeia*, típico do sujeito e de sua comunidade lingüística. Não se pode negar igualmente a influência de Benedetto Croce. Mas, conforme Starobinski, Spitzer teria ido além da escola idealista, por haver dado ao material verbal uma atenção que essa escola negligenciava, ocupada que estava em descobrir os conteúdos espirituais.

Em seu texto *Zur Sprachlichen Interpretation von Wortkunstwerken*, reproduzido por Ângela Vaz Leão, ele assim explicita sua hipótese de trabalho: “a toda excitação psíquica que se afasta dos hábitos

normais da nossa mente corresponde também, na linguagem, um desvio do uso normal; [isto é], toda expressão idiomática de cunho pessoal é reflexo de um estado psíquico também peculiar”.⁵⁷

O que almeja encontrar é o *ethmon* espiritual comum a todos os desvios, a sua raiz psicológica, assim como o lingüista revela uma raiz etimológica atrás de uma família de palavras. Mas ele quer mais: captar o espírito de uma nação em suas obras literárias mais relevantes.

O desvio estilístico do indivíduo em relação à norma geral deve representar um passo histórico empreendido pelo escritor, a mutação na alma de uma época, mutação da qual esse escritor tomou consciência e transcreveu numa forma lingüística necessariamente nova. Este passo pode ser captado pelo crítico, acredita ele.

O autor seria, assim, uma espécie de “sistema solar”, que tem, em sua órbita, todas as espécies de fatos. Língua, motivação, intriga são satélites de uma “entidade mitológica”, o espírito do autor. Tudo isso não deixaria de ser, em última instância, o reflexo da nação. Construindo o “psicograma” do escritor, ele chegaria ao “espírito nacional”.

Vejam, passo a passo, o seu processo de abordagem de um estilo, segundo ordenação feita por Starobinski:

- . perceber um desvio, qualificar sua “significação expressiva”;
- . conciliar esse detalhe com o tom e o espírito geral da obra;
- . a partir daí, definir o caráter específico do “gênio criador” e, através dele, uma tendência da época.

A pesquisa estilística vai, pois, do interior ao exterior. Acreditando poder atingir a “essência” de um estilo, definindo-a completamente (Starobinski chega a dizer que é uma “operação sem resto”), do mesmo modo que define a faculdade psíquica que determina tal estilo, ele crê estar ressaltando um fato social. O desvio que assinala o conflito do indivíduo passa a ser a maneira pela qual o escritor transforma ou anuncia a transformação de sua época.

A partir de 1920, uma mudança se efetua nos trabalhos do crítico-

57 Cf. LEÃO. *Sobre a estilística de Spitzer*, p.21.

co. Desistindo da Estilística Psicanalítica, ele anuncia:

É porque esta nada mais é, no fundo, do que uma variante da “Erlebnis”, e essa última está sujeita ao que se conhece hoje na América como “biographical fallacy”: mesmo no caso em que o crítico conseguiu associar um aspecto da obra de um autor a uma experiência vivida, a uma “Erlebnis”, é falacioso admitir que essa correspondência entre vida e obra contribui sempre para a beleza artística desta última ...⁵⁸

Abandonando a explicação dos estilos dos autores através de seus “centros afetivos”, ele busca subordinar a análise estilística à explicação das obras enquanto “organismos poéticos em si”, sem a interferência da psicologia do autor. Nesse novo método, que ele próprio chama de “estruturalista”, não se trata mais de identificar o ato mental causador do desvio.

A influência freudiana nas suas primeiras obras analisadas é descartada nesta outra proposta de trabalho: “Meu objetivo, hoje, é pensar, não em termos de ‘complexos’ [...], dos quais, segundo Freud, os escritos das grandes figuras da literatura trazem a marca, mas em termos de ‘modelos ideológicos’...”⁵⁹

Mas Spitzer, ainda segundo a leitura de Starobinski, nunca se deteve, de fato, na experiência empírica, nos dados biográficos do autor. Era no texto mesmo que ele destacava as significações afetivas e não numa *Erlebnis* anterior.

De qualquer maneira, algumas modificações se insinuam na sua fase dita estruturalista:

. inicialmente, deve-se partir de uma apreensão provisória do sentido global do texto;

. depois, é preciso fixar-se num detalhe aparentemente superficial, periférico. Persiste, pois, a ênfase no detalhe. Sem que se possa prever essa escolha, é necessário recorrer à intuição;

58 Trecho citado por STAROBINSKI. Leo Spitzer et la lecture stylistique. In: SPITZER. *Études de style*, p.25. (Tradução minha).

59 SPITZER. Art du langage et linguistique, p.71. *Études de style*. (Tradução minha).

. a seguir, o detalhe deverá ser confrontado com o todo pressentido;

. finalmente, o crítico irá procurar outros detalhes, agrupá-los, integrando-os ao conjunto da obra, sempre atento ao risco de ter-se prendido a um preconceito inicial.

No que concerne a esse detalhe, vale marcar uma alteração na sua captura. Se antes eram os detalhes aberrantes que o atraíam, agora eles são procurados em função de sua “micro-representatividade”, ou seja, poder anunciar já, no nível da parte, o todo. Não é mais o caso de valorizar o desvio em relação a um uso normal, exterior à obra, e sim de destacar a sua inserção na própria obra. Spitzer afirma ter o “dom” ou o “defeito” de ver *d’un coup* os elementos da totalidade.

Idas e voltas do todo à parte e da parte ao todo se efetuam inevitavelmente e, depois de três ou quatro movimentos desse tipo, o pesquisador saberá se conseguiu dar conta da totalidade da obra, isto é, de *todos* os traços lingüísticos observáveis em determinado autor. A tradição desse vaivém constante pode ser encontrada no círculo filológico. Para Schillermarcher, de quem Spitzer teria recebido grande influência, na filologia o conhecimento não procede gradualmente de um detalhe a outro, mas por antecipação ou adivinhação do todo.

O método de Spitzer, seja na primeira ou em sua segunda fase, nunca foi, porém, um programa que estabelecesse *a priori* uma série de operações que visassem a atingir uma meta definida. Para ele, tratava-se mais de uma *démarche* habitual do espírito, já que não se pode garantir que a impressão ou a convicção inicial do crítico estão corretas: elas resultam do “talento, da experiência e da fé”.

A leitura do texto literário requer uma coexistência de duas atitudes do espírito humano: “contemplação e mimetismo protéico”. Uma paciência imensa para esperar que as forças latentes do texto se librem em nós, num processo de “recriação recomeçada”. Com “obstinação e confiança”, é preciso deixar-se impregnar completamente pela atmosfera da obra, a fim de que a relação entre obra e leitor se estabeleça, que um *clic* se produza. O que nos revela se um recurso é

importante ou não, insiste Spitzer, é o sentimento que já se formou em nós a propósito de uma obra. Esse sentimento se deve à vida passada do crítico, à sua educação, e não simplesmente à sua formação universitária.

Não foram poucas as críticas ao método de Spitzer. E vieram de todos os lados: de lingüistas, teóricos da literatura, especialistas em Estilística.

Entre os brasileiros, Luiz Costa Lima talvez tenha sido o que mais restrições fez à obra spitzeriana. Em *Estruturalismo e teoria da literatura* chega a dedicar-lhe vinte e duas páginas, marcando pontos dos quais discorda radicalmente, mesmo reconhecendo estar “de frente de uma das maiores figuras da crítica contemporânea”. Desse texto recorto o seguinte trecho:

Ao contrário de Starobinski [...], devemos insistir em que a conjunção inicial spitzeriana só seria, de fato, ultrapassada se a restrição posterior do social e do psicológico tivesse conduzido a rever a própria idéia de desvio. Mas exigí-lo é pedir à estilística que chegue “ao fundo da noite”.⁶⁰

Trabalhos mais recentes, nas duas últimas décadas, parecem ter relegado Spitzer ao esquecimento. Quando há referências aos seus estudos, elas se restringem aos manuais de Estilística, preocupados em situar o aparecimento da disciplina e seu desenvolvimento no decorrer do século.

Mesmo não sendo meu objetivo um aprofundamento na crítica de Spitzer, gostaria de marcar alguns de seus pressupostos teóricos, a meu ver, dignos de atenção:

. a preocupação com a interdisciplinaridade, com a articulação de áreas até então estanques, como a lingüística e a literatura. Ao estudar a lingüística, aponta que um desejo move o ser falante, nesse terreno em que nem tudo é mecânico e casual; ao pesquisar a literatura, lembra que ela é, antes de mais nada, um fato de linguagem;

. o empenho em contextualizar, mesmo que o resultado, para

60 LIMA. *Estruturalismo e teoria da literatura*, p.108.

muitos de seus críticos, não tenha sido satisfatório;

- . a recusa em considerar “método” como sinônimo de “programa” a estabelecer *a priori* uma série de operações visando a atingir uma meta definida;

- . a importância de uma concepção de leitura que seja um “processo de criação recomeçada”, processo este que não prescinde da implicação do sujeito-leitor no texto que o provoca;

- . a convicção de que uma formação universitária por si só não é suficiente para capacitar o crítico na leitura do texto literário.

Se vários de seus pressupostos merecem, creio eu, um olhar mais cuidadoso à luz de teorias contemporâneas, outros tantos — incluindo aí objeções de alguns de seus críticos — suscitam questões as mais diversas:

- . trabalhar a literatura em interlocução com a psicanálise é destacar “anomalias” de autores? Que “complexos” são esses de que *apenas* as grandes figuras da literatura trazem a marca?

- . qual é a especificidade, o campo de ação dessa Estilística Psicanalítica, que Spitzer teria abandonado para alívio de tantos de seus críticos? Seria ela uma variante de *Erlebnis* ou da *biographical fallacy*? Estaria nesse âmbito a contribuição da psicanálise ao estudo da literatura?

- . é possível definir *completamente* um estilo? Ou uma “alma”, um “espírito”, uma “raiz”, uma “origem”? Essa “operação sem resto”, como abordá-la?

Essas questões serão retomadas em outros momentos deste trabalho.

BARTHES: ESTILO / ESCRITURA

Roland Barthes nunca foi considerado um teórico da Estilística. No entanto, quase nunca se furtou a considerar a questão do estilo nos variados momentos de sua reflexão crítica. Essa questão emergiu freqüentemente associada às suas formulações sobre a escritura.

Vejamos seu percurso nessa área.

Em *O Grau Zero da Escritura*, publicado em 1953, assinala que seu objetivo é estudar “uma realidade formal” que independe da língua e do estilo, ou seja, a escritura. No primeiro capítulo (“O que é a escritura?”), estende-se longamente sobre o assunto. Retomemos algumas de suas colocações.

Se a língua pode ser considerada como “um corpo de prescrições e de hábitos”, comum aos escritores de determinada época, ela é como “uma Natureza que passa inteiramente através da fala do escritor”.⁶¹ Sendo “um objeto social por definição, não por eleição”, está “aquém” da literatura. O estilo, diferentemente, está “quase além”:

[...] imagens, um fluxo verbal, um léxico nascem do corpo e do passado do escritor e tornam-se pouco a pouco os próprios automatismos de sua arte. Assim, sob o nome de estilo, forma-se uma linguagem autárquica que só mergulha na mitologia pessoal e secreta do autor [...]: é uma forma sem destinação, o produto de um impulso, não de uma intenção [...]. É a parte privada do ritual; eleva-se a partir das profundezas míticas do escritor [...] é propriamente um fenômeno de ordem germinativa, a transmutação de um Humor [...]; seu segredo é uma lembrança encerrada no corpo do escritor.⁶²

Entre a língua e o estilo, emerge a escritura, que é sempre um ato de “solidariedade histórica”, a transformação da linguagem literária por sua destinação social, a “moral da forma”.

Já nesse texto, percebe-se que a maior preocupação de Barthes é a definição de escritura. No *Grau Zero*, o que importa é precisamente o seu aspecto funcional, sua intenção consciente e suas vinculações com a sociedade e a história.

O estilo, como se viu, por não ser o produto de uma intenção, tem sempre algo de bruto. Curiosamente, Barthes destaca no estilo pontos que bem mais tarde ele vai ressaltar na escritura.⁶³ Senão, vejamos:

61 BARTHES. O que é a escritura? *O grau zero da escritura*, p.121.

62 BARTHES. O que é a escritura? *O grau zero da escritura*, p.122-123.

63 Cf. BARTHES. *Le plaisir du texte*.

- . o estilo nasce do *corpo* e do passado do escritor;
- . é inconsciente;⁶⁴
- . é a lembrança encerrada no *corpo* do escritor.

Mas observemos outros momentos de seu percurso.

Em 1960 ele focaliza novamente o estilo. No texto “Escritores e escreventes”, declara: “O escrevente não exerce nenhuma ação técnica essencial sobre a fala; ele dispõe de uma escrita comum a todos os escreventes, espécie de *koiné*, na qual podemos certamente distinguir dialetos [...], mas muito raramente estilos”.⁶⁵

Onze anos depois, em *Sade, Fourier, Loyola*, a distinção estilo/escritura se radicaliza. E Barthes enfatiza sua opção pela escritura:

O estilo supõe e pratica a oposição entre o fundo e a forma; é o revestimento de uma substrução; já a escritura acontece no momento em que se produz um escalonamento de significantes de tal maneira, que nenhum fundo de linguagem pode mais ser localizado; por ser pensado como uma “forma”, o estilo implica uma “consistência”; a escritura, para retomar uma terminologia lacaniana, só conhece “insistências”.⁶⁶

Um outro texto fundamental de Barthes sobre o assunto, contemporâneo a esse último, é “O estilo e sua imagem”, apresentado no Colóquio de Bellagio (1969), publicado inicialmente em inglês (1971), e, a seguir, em *O Rumor da Língua*.

O ponto de partida de suas reflexões, nesse momento, é a seguinte interrogação: “Como é que *vemos* o estilo? Qual a imagem do estilo que me molesta, qual aquela que desejo?”⁶⁷

E Barthes lembra que o estilo sempre foi tomado num sistema binário, num “paradigma mitológico de dois termos”. A primeira dessas oposições é entre forma e fundo (ou significante e significa-

64 Nesse momento, o que prevalece é ainda um inconsciente das “profundezas”, como se viu.

65 BARTHES. Escritores e escreventes. *Ensaio crítico*, p.211.

66 BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, p.10-11. (Tradução minha).

67 BARTHES. O estilo e sua imagem. *O rumor da língua*, p.134.

do). A segunda, dizendo respeito à dicotomia língua e discurso, é a que se estabelece entre norma e desvio. Em relação à primeira, sugere: “[...] não mais podemos ver o texto como o agenciamento de um fundo e de uma forma; o texto não é dúplice, mas múltiplo; no texto só há formas, ou, mais exatamente, o texto, em seu conjunto, não é mais do que uma multiplicidade de formas — sem fundo”.⁶⁸

Quanto à oposição norma/desvio, Barthes problematiza sobretudo o conceito de “norma”. Se se trata da língua falada, chamada “corrente, normal”, pergunta por que privilegiá-la, já que há outros códigos a serem considerados. E propõe que se relacione a escrita literária não apenas às suas vizinhas mais próximas, mas também a seus modelos:

Entendo por *modelos* não fontes, no sentido filológico do termo (notemos de passagem que o problema das fontes tem sido colocado quase exclusivamente no plano do conteúdo), mas *patterns* sintagmáticos, fragmentos típicos de frases, fórmulas, se quiserem, cuja origem é inidentificável, mas que fazem parte de uma memória coletiva da literatura. *Escrever* é, então, deixar vir a si esses modelos e *transformá-los*. [...]. Não é o caráter memorial [...] que me interessa; é a evidência de que *escrevo* a vida (é verdade na minha cabeça) através das fórmulas herdadas de uma escrita anterior; ou ainda, mais precisamente, a vida é aquilo mesmo que vem *já* constituído como uma escrita literária: a escrita *nascente* é uma escrita *passada*.⁶⁹

Para Barthes, os modelos estilísticos não são estruturas profundas ou fórmulas universais: são apenas “depósitos de cultura (ainda que pareçam muito antigos); são repetições, não fundamentos; citações, não expressões; estereótipos, não arquétipos”.⁷⁰ Concluindo, afirma que o estilo só pode ser visto no *plural* do texto e que ele prefere substituir o próprio termo — estilo — por “linguagem literária”.

Barthes não coloca em questão, nesse texto, a noção de escritura, mas o cotejamento estilo/escritura não deixa de inquietá-lo. Como indica Leyla Perrone-Moysés, “em seu seminário de 1973-74, [ele]

68 BARTHES. *Op. cit.*, p.137.

69 BARTHES. *Ibidem*, p.140-141.

70 BARTHES. *Ibidem*, p.142.

avançou a hipótese de que, em determinados casos, o estilo pode transformar-se em escritura, graças a certas emergências do inconsciente numa enunciação consciente”.⁷¹

Em 1975 — *Roland Barthes por Roland Barthes* — essa idéia é destacada: “Mas o estilo é sobretudo, de algum modo, o começo da [escritura]; ainda que timidamente, prestando-se a grandes riscos de recuperação, inicia o reino do significante”.⁷² No mesmo ano, em entrevista reproduzida mais tarde em *O grão da voz*, Barthes insiste nesse tema, ao afirmar que o estilo não pode ser compreendido como uma “decoração supérflua”, nem reduzido a “uma intenção de boniteza pobremente estética”. Para ele, a escritura “passa pelo estilo”.⁷³

Se, graças às “emergências do inconsciente”, o estilo “pode transformar-se” em escritura, por que não privilegiar o *estilo*, revisitando um antigo conceito, quando acontecem não apenas emergências, mas *atualizações*, que põem em destaque o sujeito do inconsciente?

Uma abordagem de alguns tópicos da teoria psicanalítica, de Freud a Lacan, contribuirá, creio eu, para o aprofundamento dessa e de outras questões.

FREUD E O RETORNO DO RECALCADO

Em sua vasta obra, Freud não se deteve na noção de estilo, mas a escrita literária provocou-o sempre, e a respeito dela inúmeros trabalhos foram produzidos. Como ele próprio ressalta em *A interpretação dos sonhos*, foi um texto de Goethe — “Natureza” — que despertou seu interesse pelo estudo das Ciências Naturais. Da mesma forma, um texto literário levou-o ao conceito básico de sua teoria, o complexo de Édipo.

71 PERRONE-MOISÉS. *Texto, crítica e escritura*, p.39.

72 BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p.92. Nessa edição portuguesa, a tradução de *écriture* é “escrita”.

73 BARTHES. *O grão da voz*, p.197.

Dentre seus diversos estudos que focalizam autores (Goethe, Shakespeare, Dostoiévsky, etc), personagens, obras literárias (ficcionalis e poéticas), destaco os seguintes:

- . *A interpretação dos sonhos* (1899);
- . *O delírio e os sonhos na Gradiva de W.Jensen* (1907);
- . “O criador literário e a fantasia” (1908);
- . *Das Unheimliche*, “A inquietante estranheza” (1819).

Em *A interpretação dos sonhos*, a ênfase de Freud incide sobre o processo da criação poética e suas analogias com o trabalho onírico. Ressalta inicialmente, no capítulo V, os motivos de ambas as produções e seus múltiplos sentidos, ao indicar que, da mesma forma que os sonhos, toda verdadeira criação poética corresponde a mais de um motivo e a mais de uma emoção na alma do poeta e poderia ter mais de uma interpretação. Ainda no capítulo V, há a primeira alusão explícita à *infância*, uma das fontes de onde o sonho retira o maior número de elementos: “Nós temos a surpresa de reencontrar no sonho a criança que sobrevive com seus impulsos”⁷⁴.

No capítulo VI, o destaque é dado às semelhanças entre a formação tanto do sonho quanto de um poema e à importância do som das palavras em tais processos: a procura imperceptível da rima, suas liberdades, a palavra enquanto “ponto nodal” de representações numerosas, suas possibilidades de condensação e dissimulação. O poeta e o sonhador apresentam-se em constante analogia, sendo assinalados vários recursos utilizados por ambos, entre eles, a paródia, descrita a princípio como “licença poética”, que se alcança através de diversas transformações e é responsável, muitas vezes, por sonhos absurdos.

Ao falar das forças inconscientes que agem para produzir o sonho, Freud lembra que, mesmo nas criações intelectuais e artísticas, às vezes superestimamos o caráter consciente. E se refere aos ensinamentos que nos deixaram a respeito Goethe e Helmhatz, que afirmam terem vindo de uma inspiração súbita e quase completamente acabada o essencial e o novo de sua obra.

74 FREUD. *L'interprétation des rêves*, p.170. (Tradução minha).

Além dessas analogias apontadas pelo próprio Freud, é possível constatar outras vinculações não explicitadas, mas insinuadas, entre a escrita do sonho e a escrita poética:

. já em 1899, antecipava-se a idéia de que o texto literário, se comparado com o texto onírico, não se constitui de uma forma e um conteúdo, mas se caracteriza por um movimento de formas, por sucessivas transformações, já que o conteúdo latente e o manifesto podem ser entendidos como um original e sua tradução. É flagrante a noção de intertextualidade: textos que resgatam outros textos, retrabalhando-os incansavelmente. Não se trata, então, de criar do “nada”, mas sim de um reaproveitamento inovador de outras formas existentes;

. se o fundamental do sonho não se encontra no conteúdo latente, mas nesse trabalho de transformação, aponta-se, no que concerne à obra poética, a importância do *fazer* poético, com destaque à enunciação e não a verdades do enunciado ou de seu conteúdo;

. já é marcada, nesse momento, no que se refere ao sonho, e, portanto, à poesia, a idéia de *jogo, encenação* (o sonho representa a realização do desejo, numa cena que se considera como atual), idéia reiteradamente retomada por Barthes, quase um século mais tarde, no estudo da literatura: ela “encena a linguagem, em vez de, simplesmente, utilizá-la”;⁷⁵

. finalmente, poderíamos associar ambas as escritas pela fonte que as produz: “Não é o sonho que cria a imaginação, é a atividade imaginativa inconsciente que representa, na formação dos pensamentos do sonho, um papel considerável”.⁷⁶

Em *O delírio e os sonhos na Gradiva de W. Jensen*, Freud se detém no estudo específico de uma realização literária, *Gradiva — fantasia pompeana*. Logo no início, ele anuncia o seu interesse em focalizar a natureza da produção literária, ao se aprofundar nas criações oníricas de um escritor em sua obra.⁷⁷

75 BARTHES. *Aula*, p.19.

76 FREUD. *L'interprétation des rêves*, p.503. (Tradução minha).

77 Cf. FREUD. *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, p.142.

De tal estudo recorto aqui os seguintes pontos.

Freud se pergunta se as fantasias do jovem arqueólogo em relação à “sua” Gradiva não poderiam ser um eco de lembranças infantis esquecidas. Mas “esquecimento” não é o melhor termo para esse processo. Trata-se, antes de mais nada, de um *recalcamento*, que não coincide com a extinção da lembrança: sob a influência de uma ação exterior específica, o “esquecido” retorna, renovado.

Quando a impressão da infância torna-se ativa, ela começa a produzir seus efeitos, mas permanece inconsciente. No romance em questão, foi uma peça antiga, a imagem de pedra de uma mulher, que fez despertar a infância do arqueólogo: há, nesse ponto, uma assimilação de Pompéia à infância; do sepultamento da cidade ao recalcamento, reiterando-se a associação arcaico/infantil apontada anteriormente.

Num suplemento à segunda edição de seu ensaio, em 1912, Freud redimensiona esse estudo preliminar, afirmando que, passados cinco anos da publicação de seu trabalho, a pesquisa psicanalítica começa a buscar outros tipos de abordagem da criação literária. Ela não procura mais confirmar, na literatura, as teorias referentes aos neuróticos da “vida real”, mas lança a seguinte questão: “a partir de qual material de impressões e de lembranças infantis o escritor construiu sua obra e por que vias, graças a quais processos, esse material antigo foi transformado em escrita literária?”⁷⁸

Creio que muitos leitores de Freud negligenciaram essa nota, como demonstra o estudo do próprio Spitzer, persistindo no inventário de anomalias de autores, em seus trabalhos de crítica literária influenciados pela teoria psicanalítica.

Essa idéia (a infância na base da escrita literária) é retomada por Freud, num ensaio publicado em 1908 — “O criador literário e a fantasia” —, resultado de uma conferência feita em dezembro de 1907 e endereçada a um público de Letras.

Nesse texto, ele insiste em que os primeiros traços da atividade literária se encontram na infância: “cada criança que brinca se com-

78 FREUD. *Op. cit.*, p.247. (Tradução minha).

porta como um poeta, na medida em que cria um mundo próprio, ou melhor, reorganiza seu mundo segundo uma ordem nova.”⁷⁹ Jogando (ou encenando, brincando) com a linguagem como as crianças, o escritor faria retornar sua infância, e, ao nos confrontarmos com suas produções, sentimos, igualmente, um grande prazer.

Mas é num texto de 1919 (momento crucial das pesquisas de Freud, como será visto mais adiante) que essa questão do retorno do recalçado infantil ganhará maior realce. Trata-se do artigo *Das Unheimliche*, cuja tradução em francês (não literal) é “L’inquiétante étrangeté”, “A inquietante estranheza”.

Instigado pelo domínio do aterrorizante na arte, Freud indica que esse sentimento de inquietante estranheza experimentado diante de algumas produções artísticas nada mais seria que “uma variedade particular do atemorizante que remonta àquilo que há longo tempo é conhecido, familiar”,⁸⁰ mas que foi barrado pelo recalçamento. A expressão alemã *unheimlich* reproduz essa idéia: *un* — prefixo de negação — acrescido a *heimlich* — “familiar”, “íntimo”.

Não deixa de ser interessante cotejar, neste ponto, o “ar estrangeiro” de Aristóteles e essa “estranheza” de Freud: lá, o que vem de longe causa prazer, excita; aqui, o tão distante perturba, angustia, por ser tão íntimo, por estar tão perto. Há algo que toca de qualquer forma, tão de fora e tão de dentro.⁸¹

Para exemplificar sua proposta, Freud se dedica ao estudo de um conto de Hoffmann, “O homem de areia”. Nele, o talvez mais forte sentimento de inquietante estranheza detectado se refere diretamente à figura do protagonista, ou seja, à representação da perda dos olhos. Ora, essa angústia de se tornar cego seria o substituto da angústia de castração infantil. Outros exemplos desse sentimento são levantados (a questão do duplo, da repetição, etc.), e Freud conclui:

79 FREUD. Le créateur littéraire et la fantaisie. *L’inquiétante étrangeté*, p.34. (Tradução minha).

80 FREUD. *L’inquiétante étrangeté*. *Op. cit.*, p.212. (Tradução minha).

81 Vale destacar igualmente a afirmação de Chklovski, em texto publicado em 1917, dois anos antes, portanto, de *Das Unheimliche*. “O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento [...] o que já é passado não importa para a arte”. Seu “estranhamento” difere, pois, radicalmente da “estranheza” de Freud. Cf. CHKLOVSKI. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM. *Teoria da literatura*, p.45.

[...] se a teoria psicanalítica tem razão quando ela afirma que todo afeto que se liga a um movimento emocional, qualquer que seja sua natureza, é transformado pelo recalçamento em angústia, é necessário destacar entre os casos do angustiante um grupo a partir do qual se pode demonstrar que esse angustiante é alguma coisa recalçada que retorna. Essa espécie de angustiante seria justamente o estranhamente inquietante...⁸²

Ratificando a proposição inicial, assinala que esse *unheimlich* não é, na verdade, “nada de novo ou de estranho, mas alguma coisa que, para a vida psíquica, há muito tempo é familiar, e só se tornou estranha pelo processo de recalçamento”.

O que se recalçou — e retorna — nada mais seria que a representação psíquica como efeito de um real.

LACAN E O RETORNO A FREUD

Em Lacan é igualmente constante o diálogo com a literatura, o qual se manifesta em diversos estudos: lições sobre a *Carta Roubada*, de Poe; sobre *Hamlet*; análises de *Booz adormecido*, de V. Hugo; do *Balcão* de Genet; de *Antígona* e *Édipo em Colona*, de Sófocles; da trilogia de Claudel (*O refém*, *O pão-duro*, *O pai humilhado*); trabalho sobre Joyce; sobre o *Misanthropo* de Molière; “Homenagem a Marguerite Duras”, “Mocidade de Gide”, “Lituraterra”, entre outros.

O que me interessa, porém, neste trabalho, é marcar sua reflexão sobre o estilo fora do âmbito da literatura, exatamente para cotejá-la com a escrita literária. Para tal, retomo dois textos de *Escritos*: “A coisa freudiana” e “A psicanálise e seu ensinamento”.

No final do primeiro ensaio, Lacan alude, a propósito da experiência freudiana, a uma verdade que se revela “estranha à realidade”.⁸³ Mas é no segundo, também no seu final, que ele articula essa verdade ao estilo. Referindo-se às manifestações da verdade que Freud

82 FREUD. L'inquiétante étrangeté. *Op. cit.*, p.245-246. (Tradução minha).

83 LACAN. La chose freudienne. *Écrits*, p.436. (Tradução minha).

reconheceu sob o modo do retorno do recalcado, anuncia:

Todo retorno a Freud que dê matéria a um ensinamento digno desse nome, só se produzirá pela via por onde a verdade mais escondida se manifesta na revoluções da cultura. Essa via é a única formação que podemos pretender transmitir àqueles que nos seguem. Ela tem um nome: um estilo.⁸⁴

Desses trechos recorto alguns significantes:

- . *retorno* a Freud e retorno do recalcado;
- . algo *estranho*;
- . a questão da *verdade*;
- . *manifestações* de uma *verdade*;
- . *revoluções*;
- . *via*.

Princípio pelo retorno a Freud. Quanto a esse movimento, vejamos o que nos diz Nasio:

Retornar não é o retorno às fontes, mas o deixar que as fontes nos retornem. [...] Não é um passo atrás, na descoberta de uma origem, mas, insisto, um retorno adiante, [...] o retorno do recalcado. [...] Retornar deve ser um ato inacabado, um fracasso na procura da origem suposta: em suma, um confronto efetivo com a exclusão. [...] na repetição há esta conjunção difícil de apreender, a aporia constituinte do inconsciente, que fará o núcleo da transmissão: a relação entre o novo e o mesmo, entre a alteridade significante e a mesmice real.⁸⁵ [O Real, prossegue Nasio], ao mesmo tempo em que é nosso exterior longínquo, é também um furo situado no próprio centro de nossa experiência. [...] A originalidade da teoria lacaniana não foi a de acentuar, de dizer que há um lugar no qual somos estrangeiros, mas a de dar a escutar que o desejo, a essência do homem, consiste em manter viva, vivente, a relação com aquilo que não somos [...]. O verdadeiro é um dizer que muda o sujeito, mas sobretudo que atinge, desperta o real, e o indica, assinala-o como a causa de nossas ocorrências.⁸⁶

84 LACAN. La psychanalyse et son enseignement. *Écrits*, p.458. (Tradução minha).

85 NASIO. *A criança magnífica da psicanálise*, p.28-29.

86 NASIO. *Ibidem*, p.64-65.

Re-torno. Re-petição. Tornar de novo: “Toda arte se caracteriza por um certo modo de organização em torno [do] vazio”, indica Lacan.⁸⁷ Pedir de novo. Desejar de novo; porque algo falta inexoravelmente. Porque há o Real em jogo — sempre o mesmo — é que há esse movimento contínuo, incessantemente diversificado. Um movimento que não é um retorno às fontes, mas o retorno, em nós, do que foi vivido — atualizações: re-produções, encenações involuntárias.

Sendo um exterior longínquo, no qual somos estrangeiros e, ao mesmo tempo, um furo situado no próprio centro de nossa experiência, o Real funciona como causa de nosso desejo, dos nossos atos de invenção. Causa inelutável da repetição.⁸⁸

Chegar ao “verdadeiro” é chegar a um dizer que atinge o Real, que o bordejia. Será essa a verdade a que alude Lacan? Como conceituá-la então?

Uma verdade que se manifesta nas *revoluções* da cultura. Atualizações, portanto, em constante movimento, infinitas transformações (sempre algo novo, de novo).⁸⁹ A *via* por onde essa verdade se manifesta: um *estilo*. Mas que verdade?

Numa abordagem inicial, opto pela seguinte leitura do texto lacaniano. Trata-se, quem sabe, da verdade (lógica) do *fantasma fundamental*, ou melhor, das manifestações desse fantasma nas revoluções da cultura - o que me interessa aqui é a escrita literária. O percurso dessas atualizações constituiria o estilo.

Se o fantasma é o paradigma que revela a verdade do sujeito (criança), a forma sobre a qual se apóia seu desejo, essa criança não

87 LACAN. *Le Séminaire*; livre VII, p.155. (Tradução minha).

88 Creio ser possível associar, neste ponto, o “estrangeiro” perseguido por Aristóteles e o Real que nunca se apreende, apontado por Lacan.

89 Além das associações já feitas, vê-se que outros significantes recortados da *Arte Retórica* de Aristóteles podem ser articulados à teoria lacianiana:

. o estilo permite *ordenar* as coisas / a arte é um certo modo de *organização* em torno do vazio;

. se o estilo não tornar *manifesto* seu objeto, não cumpre sua missão / a verdade se *manifesta* nas revoluções da cultura;

. o ouvinte conclui que o orador diz a *verdade* / a *verdade* se manifesta;

. é preciso mostrar as coisas em *ato* / uma verdade se *atualiza*.

poderia deixar de estar em questão na construção de um estilo.

Feitas essas colocações, creio ser possível destacar, com mais clareza, o objetivo desta pesquisa.

Trabalhando em interlocução com a psicanálise, busco explicitar *uma nova relação literatura/criança*, a partir da *articulação* dos conceitos de *criança* e de *estilo*. A via dessa articulação será o estudo do *fantasma* na escrita de Bartolomeu Campos Queirós e Romain Gary.

CAPÍTULO II

CERCANDO UM CONCEITO: DAS FANTASIAS AO FANTASMA FUNDAMENTAL

FREUD E A *PHANTASIE*

O termo alemão *Phantasie*, utilizado por Freud nas várias etapas de suas investigações, refere-se à imaginação: “Não tanto a faculdade de imaginar no sentido filosófico do termo (*‘Einbildungskraft’*), como o mundo imaginário, os seus conteúdos, a atividade criadora que o anima (*‘Das Phantasieren’*)”.¹

Na tradução de suas obras em francês (e essa é sempre a minha referência de leitura), encontramos, porém, com maior frequência, o termo *fantasme*. Apesar de referir-se a uma determinada formação imaginária e não propriamente à atividade imaginativa, é ele que aparece nas coleções dirigidas por J. Pontalis e L-B. Laplanche (da

1 LAPLANCHE, PONTALIS. *Vocabulário da psicanálise*, p.228.

Gallimard e Presses Universitaires de France).²

Se esses termos (*Phantasie, fantasme*) nos remetem imediatamente à idéia de produções ilusórias, o próprio texto de Freud confirmaria, algumas vezes, essa interpretação. Em “Formulações sobre os dois princípios do curso dos acontecimentos psíquicos”, por exemplo, publicado em 1911, ele destaca justamente o fato de a neurose “expulsar” o sujeito da vida real.³

A importância da *Phantasie* na etiologia das neuroses foi, no entanto, descoberta e ressaltada por Freud bem antes dessa data.

Em carta a Wilhelm Fliess de 6 de abril de 1897, há a primeira referência ao tema, quando afirma haver descoberto o que lhe faltava no problema da histeria, isto é, a própria *Phantasie*, que se relacionaria com tudo aquilo que a criança ouviu, precocemente, e de que só compreendeu o sentido muito tempo depois.⁴

No mês seguinte, num manuscrito que acompanhava uma nova carta a Fliess, era esclarecida a questão. Segundo certas tendências, que visam a tornar inacessíveis as lembranças que poderiam dar nascimento aos sintomas, produzem-se determinados tipos de *Phantasie*, por uma combinação inconsciente de coisas ouvidas e vividas. Tal *Phantasie* se forma “por um processo de fusão e de deformação análogo à decomposição de um corpo químico combinado a um outro”.⁵

O passo mais importante dado, no entanto, por Freud quanto a esse tópico acontece alguns meses mais tarde. Tendo-se interrogado inicialmente a partir do sintoma, admitindo a veracidade das cenas infantis patogênicas apresentadas no desenrolar da análise, ele abandona essa convicção, substituindo a cena traumática de sedução pela *Phantasie*.⁶ Trata-se precisamente do momento em que denuncia seu

2 Algumas outras edições, seguindo a proposta de Daniel Lagache, optam pela tradução *fantaisie* para designar ao mesmo tempo a atividade criadora e suas produções.

3 Cf. FREUD. Formulations sur les deux principes du cours des événements psychiques. *Résultats, idées, problèmes*, 1, p.135.

4 Cf. FREUD. Lettre à Fliess n° 59 du 6-4-1897. *La naissance de la psychanalyse*, p.170.

5 FREUD. Manuscrit M, annexe à la lettre à Fliess n° 63 du 25-5-1897. *La naissance de la psychanalyse*, p.180-181. (Tradução minha).

6 Joseph Breuer, ao contrário, não se preocupa em reencontrar, tal como fizera Freud num

engano inicial, na famosa carta a Fliess de 21 de setembro de 1897: “É necessário que eu te confie, imediatamente, o grande segredo que, ao longo desses últimos meses, lentamente se revelou: eu não acredito mais na minha ‘neurótica’...”⁷

A partir do modelo histérico, Freud vai, então, estender a outras produções psíquicas o campo de ação da *Phantasie*, que passa, dessa forma, a apresentar uma gama variada de sentidos, implicando posições metapsicológicas distintas. Às vezes, refere-se a um sonho diurno pré-consciente e, em outras ocasiões, está mais ligada ao inconsciente.

É freqüente ela aparecer como um trabalho, comparável ao trabalho do sonho. Aliás, em *A interpretação dos sonhos*, escrito em 1899, há uma explícita referência ao assunto, ao ser indicada, por exemplo, a correspondência entre a *Phantasie* inconsciente, a consciente (o sonho diurno) e os sonhos noturnos.

Se em 1897 a comparação utilizada para esclarecer a produção inconsciente foi a da química, a que surge agora (no que concerne à consciente) é a da arqueologia e da arquitetura. Segundo Freud, tal *Phantasie* manteria com as lembranças da infância, sobre as quais se funda, praticamente a mesma relação que um palácio romano de estilo barroco mantém com as ruínas antigas: “Os pilares e as colunas dos edifícios antigos forneceram o material para a construção do palácio moderno”.⁸

No que concerne a essa idéia do trabalho da *Phantasie* (consciente ou inconsciente), Jean Florence nos esclarece que, se o objetivo da histeria é a volta às cenas primitivas, a via privilegiada desse retorno é precisamente a da *Phantasie*, que edificaria, ao mesmo tempo, “defesas psíquicas” contra o reaparecimento de determinadas lembranças. Trata-se de um jogo duplo: desejo e defesa. Tendo por missão “depurar” e “sublimar” as cenas, essa produção constitui um

primeiro momento, os elementos realmente vivenciados pelo paciente, deixando-se levar por suas produções imaginárias, por seu “teatro privado”. Cf LAPLANCHE, PONTALIS. *Fantasia originária, fantasias das origens, origens da fantasia*, p.13.

7 FREUD. Lettre à Fliess n° 69 du 21-09-1897. *La naissance de la psychanalyse*, p.190. (Tradução minha).

8 FREUD. *L'interprétation des rêves*, p.419. (Tradução minha).

trabalho latente incessante, envolvendo uma vasta temporalidade: histórica (subjéctiva) e pré-histórica (ancestral, genealógica).⁹

O que se coloca em questão é a atividade psíquica (*Das Phantasieren*), ou seja, o movimento mesmo do desejo, indestrutível e sempre novo.

Em síntese, nos últimos anos do século XIX seriam estas as posições de Freud quanto à *Phantasie*:

- . apresenta-se como ficção (consciente) no devaneio ou sonho diurno — cenas, episódios que o sujeito inventa e a si mesmo conta;

- . inconsciente, está em contradição com as aparências, como na lembrança encobridora;

- . é também um resultado das elaborações em análise, uma espécie de conteúdo latente a ser revelado no sintoma.

O trabalho arqueológico necessário à compreensão dos vários tipos de *Phantasie* apaixonava desde já o pesquisador. Em carta a Fliess de 21 de dezembro de 1899, ele afirma, a propósito de um paciente, ter descoberto uma cena que remontava a uma época primitiva (antes dos vinte e dois meses), a qual estava profundamente enterrada sob diversas espécies de *Phantasie*. Tal cena contribuiu para a resolução de vários enigmas: “Tudo se passa como se Schlieman houvesse novamente descoberto essa cidade de Tróia, que se acreditava imaginária”.¹⁰

Na carta seguinte, de 8 de janeiro de 1900, o tema insiste: “À noite, eu leio obras de pré-história, sem nenhuma intenção particular, e minha única preocupação é dirigir bem o tratamento de meus pacientes, sem perder a calma...”¹¹

O início do século XX acrescenta às investigações de Freud um aspecto bem específico: se já é inerente à *Phantasie* (consciente ou inconsciente) o caráter ficcional, este ponto é reforçado em sucessi-

9 Cf. FLORENCE. Théories du fantasma dans la clinique freudienne. In: *Esquisses psychanalytiques*, n.16, p.127.

10 FREUD. Lettre à Fliess n° 126 du 21-12-1899. *Naissance de la psychanalyse*, p.272. (Tradução minha).

11 FREUD. Lettre à Fliess n° 127 du 08-01-1900. *Naissance de la psychanalyse*, p.274. (Tradução minha).

vos ensaios. Como declara Roberto Harari, nos trabalhos redigidos entre 1907 e 1909, Freud faz uma alusão reiterada à literatura, buscando não apenas subordinar a criação literária à *Phantasie*, mas visando a considerar essa última como um “romance”.¹²

No que diz respeito ao relacionamento *Phantasie*/produção literária, os textos mais esclarecedores são, como se viu, *O delírio e o sonho na Gradiva de W. Jensen* e sobretudo “O criador literário e a fantasia”, de 1907, em que se ressalta o processo da criação literária, que pertenceria ao mesmo campo da atividade imaginativa (*Das Phantasieren*), com ênfase no sonho diurno e suas vinculações com a brincadeira infantil: “A criação literária, como o sonho diurno, é a continuação e o substituto da brincadeira infantil de antigamente”.¹³

Em 1908, num texto-chave para a compreensão da *Phantasie*, é sublinhada mais uma vez sua relação com o romance. Trata-se aqui de um devaneio relatado em análise por uma paciente. Estando um dia na rua, ela se viu subitamente chorando e, ao refletir sobre a razão de suas lágrimas, deu-se conta do seguinte devaneio: havia mantido um relacionamento amoroso com um pianista de renome, tivera um filho dele e, a seguir, fora abandonada pelo amante, juntamente com a criança, ficando na miséria — “Foi neste ponto do romance que brotaram suas lágrimas”.¹⁴

Mais adiante, no mesmo texto, Freud reitera a analogia entre a *Phantasie* consciente e a inconsciente, afirmando que esta foi sempre inconsciente ou, o que ocorre com mais frequência, era consciente, mas depois foi esquecida, recalçada.

Em 1909, um outro ensaio — “O romance familiar dos neuróticos” — focaliza ainda as correspondências entre o romance e a *Phantasie*, informando-nos que o estágio desses romances familiares raramente é rememorado conscientemente, devendo, na maior parte das vezes, ser colocado em evidência no tratamento analítico.¹⁵

12 Cf. HARARI. Fantasme: axiome roman. In: *Esquisses psychanalytiques*, n.12, p.12.

13 FREUD. Le créateur littéraire et la fantaisie. *L'inquiétante étrangeté*, p.44. (Tradução minha).

14 FREUD. Les fantasmes hystériques et leur relation à la bisexualité. *Névrose, psychose et perversion*, p.150. (Tradução minha).

15 Cf. FREUD. Le roman familial des névrosés. *Névrose, psychose et perversion*, p.158.

Como se vê, não se pode restringir essa correspondência apenas ao sonho diurno. Atuando em todas as produções psíquicas, ao assumir valor causal, a *Phantasie* inconsciente acaba por tomar parte das mais diversas representações da vida amorosa, através de diferentes cenários, que visam a dissimular as manifestações da sexualidade infantil. É o que esclarece Freud em conferência de 1914: “Quando as histéricas ligam seus sintomas a traumatismos inventados, o dado novo consiste precisamente no fato de que elas imaginam essas cenas, o que nos obriga a levar em conta a realidade psíquica, tanto quanto a prática”.¹⁶

Vale ressaltar neste ponto o conceito de realidade psíquica (isto é, o mundo dos desejos e de sua encenação, a *Phantasie*), que não seria uma mera deformação de uma realidade externa, dita “mais verdadeira”, mas que teria a sua importância e a sua verdade continuamente enfatizadas por Freud. Na sua autobiografia, escrita em 1924, esse tipo de realidade é especialmente valorizado, já que para a neurose ela seria mais importante do que a própria realidade material.¹⁷

Alguns anos mais tarde, em 1932, ele sintetiza seus estudos sobre o complexo nuclear da neurose, o complexo de Édipo, responsável pela encenação do desejo infantil de sedução, afirmando haver compreendido, logo, que os sintomas histéricos derivam da *Phantasie* e não de acontecimentos reais. Entretanto, foi bem mais tarde que pôde reconhecer nessa *Phantasie* de sedução pelo pai a expressão do complexo de Édipo típico na mulher.¹⁸

Antes, porém, um passo decisivo é dado por Freud nas suas investigações sobre a *Phantasie*. A busca do elemento mais arcaico, que o fazia ler obras de pré-história, leva-o à explicitação, em 1915, de um tipo específico de *Phantasie* — *Urphantasiën*: “esquemas inconscientes (estruturas típicas) que transcendem a vivência individual, sendo hereditariamente transmitidos”.¹⁹ Seriam em número de quatro:

16 FREUD. *Cinq leçons sur la psychanalyse*, p.82. (Tradução minha).

17 Cf. FREUD. *Sigmund Freud présenté par lui-même*, p.58.

18 Cf. FREUD. *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, p.161-162.

19 LAPLANCHE, PONTALIS. *Vocabulário da psicanálise*, p.486-487.

vida intra-uterina, cena originária, castração, sedução.

Nesse longo percurso, chega-se ao ano de 1919, momento crucial para as investigações em questão. É quando Freud escreve “Uma criança é espancada”,²⁰ encaminhando o estudo da *Phantasie* numa outra direção. Segundo Marie-Hélène Brousse, reconhecendo os impasses de uma prática organizada a partir das formações do inconsciente e voltada para o tratamento dos sintomas, ele dá uma guinada em suas pesquisas:

Essa virada praticada por Freud irá levá-lo à sua segunda teoria do aparelho psíquico como também ao novo dualismo pulsional, isto é, a uma modificação da abordagem do fantasma, que os pós-freudianos não irão manter, mas à qual Lacan dará toda a sua amplitude.

Nesse texto, Freud reduz os fantasmas a uma frase, portanto a *um* fantasma; passando do plural ao singular, ele passa também da exuberância das formulações imaginárias (com múltiplas variantes) à secura de uma fórmula impessoal: “Batem numa criança”. Um fantasma único se opõe às produções fantasmáticas, o que força a não mais atribuir, no que concerne ao estudo do fantasma, prevalência à imaginação manifestada na produção de histórias, compensação às asperezas da vida, mas a evidenciar uma formulação condensada, que resulta enigmática para o sujeito, embora devesse lhe ser familiar, por lhe apresentar seus mais próximos desejos. É nesse sentido que Freud e Lacan na seqüência falarão de *fantasma fundamental*.²¹

LACAN E O FANTASMA FUNDAMENTAL

Para que se clareie a expressão - *fantasma fundamental* - , é preciso retornar a Freud no texto em questão. Trata-se de uma representação fantasmática (“Uma criança é espancada”), nas mais diversas apresentações: uma profusão de situações, nas quais crianças são espancadas, punidas e castigadas. São três as suas fases:²²

1ª) A criança espancada não é jamais a pessoa que anuncia a frase

20 Cf. FREUD. Un enfant est battu. *Névrose, psychose et perversion*, p.215-243.

21 BROUSSE. A fórmula do fantasma? § a. In: MILLER, Gerard (Org.). *Lacan*, p.79-80.

22 Ressalto, aqui, essa representação na menina, a qual, aliás, é a destacada por Freud.

do fantasma; é outra criança, e quem espanca é o pai. É essa uma representação sádica, que funciona como uma fase preliminar. Poderia ser sintetizada da seguinte forma: “meu pai espanca a criança odiada por mim; assim, ele só ama a mim, pois quem ele espanca é a outra”. Caracteriza o tempo do amor incestuoso.

2ª) “Eu sou espancada pelo pai”. Segundo Freud, é a fase mais importante e a que traz maiores conseqüências, mas em nenhum momento pode ser rememorada, tornar-se consciente: é uma *construção* de uma análise. Essa segunda fase, masoquista, é a expressão direta da consciência de culpabilidade, que tem como base o amor pelo pai. A culpabilidade é o fator que transforma o sadismo em masoquismo, e a ela se acrescenta o erotismo. Em última instância, essa fase poderia ser expressa desta maneira: “meu pai me espanca porque me ama”.

3ª) A pessoa que bate não é jamais o pai. Ela é deixada indeterminada, como na primeira fase, ou é investida, de maneira típica, por um substituto do pai, por exemplo, o professor. Quem anuncia a frase não aparece mais, mas todas essas crianças indeterminadas que recebem pancadas (ou são humilhadas) funcionam como suas substitutas.

Sabemos que Lacan deu a esse estudo de Freud uma atenção especial, partindo dele para a sua formulação do fantasma fundamental. O que se pode depreender, então, das três fases citadas?

Inicialmente, diria que há algo comum a todas elas: o sujeito (a criança) se coloca na posição de objeto, ao ser espancado(a) pelo pai (ou substituto). Ele (ela) é, pois, objeto da ação do pai.

O SUJEITO NA POSIÇÃO DE OBJETO

Ao depararmos com o sujeito na posição de objeto, confrontamos com o mecanismo principal organizador da estrutura do fantasma fundamental. Antes de verificar o estatuto desse sujeito e desse objeto, passo a focalizar o momento inaugural de tal montagem.

Ao nascer (e mesmo antes, quando é apenas um projeto dos pais), a criança se constitui como objeto do desejo da mãe, entrando no lugar de algo perdido para essa última. Entra como objeto, porque é posta nesse lugar, mas não deixa de ser sujeito, pois responde à demanda da mãe, desde recém-nascida. Estão aí as condições para que o fantasma se estruture. Mas é necessário um passo a mais, ou seja, enfocar a criança na sua relação com o seio materno.

Como já se viu no capítulo I, desde a segunda experiência de satisfação, a mediação da demanda confronta a criança com a falta, com a perda, ao introduzir uma inadequação fundamental entre o que ela deseja e o que se expressa na demanda.

É possível ir além e detalhar melhor essa falta: há um corte, o seio se perde. Trata-se, segundo Nasio, de um “desmame” no sentido analítico do termo, isto é, ele começa no momento da primeira expressão humana, quando o sujeito é capaz de produzir símbolos os mais diversos, do primeiro grito às frases mais elaboradas.²³

Vejamus uma outra forma de falar dessa separação. É ainda Nasio quem diz a propósito da pulsão:

A pulsão é uma atividade de extração, de devoramento, de captura no Outro de um naco do corpo. [...] A criança que mama não faz outra coisa: ela perfura, ela suga no Outro, sua mãe, o seio. Vê-se bem que este seio que a criança devora é algo diferente de uma fonte de leite, complemento de suas necessidades; outra coisa além desta coisa carnal e tenra. [...] Cada vez que uma criança mama, ela realiza a experiência de um desmame parcial. O desmame não se dá no momento em que a mãe retira o seio da criança: ele é antes pontual e progressivo, uma espécie de perda crescente, como se fosse a própria criança que se desmamasse de cada vez, até perder esse seio e se perder a si mesma.²⁴

Ou como indica Lacan: “é entre o seio e a mãe que passa o plano de separação que faz do seio o objeto perdido em causa no desejo”.²⁵

23 Cf. NASIO. *Cinco lições sobre a teoria de Jacques Lacan*, p.106.

24 NASIO. *A criança magnífica da psicanálise*, p.56-57.

25 LACAN. Position de l'inconscient. *Écrits*, p.848. (Tradução minha).

Depois de “arrancado” do corpo da mãe, o sujeito parece levar o seio consigo, insiste Nasio: ele transforma o seio materno em “seio mental”, que agora lhe pertence. É o “seio alucinado”, o “seio do desejo”: “O seio do desejo da criança depende do desejo da mãe de dar o seio. Qual é esse desejo materno? Não o desejo de alimentar seu filho, mas um desejo que está nas raízes do desejo erótico”.²⁶

Compreende-se, frisa ele, que o seio que interessa à psicanálise não é o seio orgânico do corpo materno, mas o seio psíquico produzido assim que o seio materno foi simbolicamente perdido pela ação da fala. Tendo fome, a criança pede que a saciem, suga o seio e adormece. Dormindo, ela alucina o seio, como se ainda quisesse, não mais se alimentar, mas desejar. O seio “arrancado” ao corpo da mãe e perdido para a criança vai aparecer, então, como imagem na alucinação. O que essa criança alucina é o objeto do desejo — dela e da mãe —, um objeto que não pertence nem a ela nem à mãe, mas que se encontra entre as duas.

Mas não é só. Alucinando o seio, a criança se identifica a ele: “A criança é o seio que ela alucina”.²⁷

Em resumo: a insatisfação do desejo incestuoso se traduz pela alucinação não do corpo total da mãe, mas de uma *parte* desse corpo. No exemplo dado, o seio. A mãe é reduzida ao estado de “seio alucinado”. O objeto impossível desse desejo torna-se objeto parcial do desejo. O Outro se reduz a objeto, e o sujeito também: “Essa dupla redução da mãe e do filho a objeto *a*, redução alternada, é a operação nodal geradora da formação psíquica denominada de [fantasma]”.²⁸

Está formada, portanto, nesse momento inaugural da vida da criança, a estrutura do fantasma, estrutura esta presente em cada um de nós, seres falantes. Isso não significa, porém, que o fantasma fundamental, isto é, a particularização desse quadro em cada sujeito, tenha se montado definitivamente. A operação já se efetuou, a estrutura genérica está arquitetada (o sujeito e o Outro na posição de

26 NASIO. *Cinco lições sobre a teoria de Jacques Lacan*, p.104.

27 NASIO. *Ibidem*, p.113.

28 NASIO. *Ibidem*, p.116. Na tradução da Zahar, *fantasme* é traduzido por “fantasia”.

objeto), mas o fantasma fundamental só se decide na saída do Édipo e é uma consequência desse complexo nuclear.

RESPOSTA AO CHE VUOI? — UMA ESTRUTURA PERVERSA E SUAS VINCULAÇÕES COM O ÉDIPO

A partir dessa característica principal de todo fantasma, é possível compreendê-lo enquanto resposta do sujeito ao desejo enigmático do Outro, ao se constituir naquilo que falta ao Outro. Segundo Nasio, o fantasma é a solução do sujeito diante da incerteza quanto a esse desejo:

Ele joga sua carta e não sabe. É aí, na ignorância, confrontado com o desejo secreto do Outro, que ele se apega ao objeto, seu último recurso, isto é, àquilo que ele tem ao alcance da mão: seu corpo. Ele se sacrifica, sacrifica uma parte de si, paga com sua pessoa, age. Diante do enigma, ele faz e se faz [...]: precipita-se e se doa.”²⁹

E como essa *resposta* ao desejo do Outro, que é o fantasma (ou essa “significação absoluta”, no dizer de Lacan), pode associar-se à perversão?

A propósito do perverso, Jacques Alain-Miller afirma: “Se [ele] nada diz da antinomia entre desejo e gozo, é porque aceita o gozo do Outro. Aceita colocar-se como instrumento do gozo do Outro”.³⁰

Quanto ao fantasma, vejamos o que nos propõe Lacan: “Somente nossa fórmula do fantasma permite evidenciar que o sujeito aqui se faz instrumento do gozo do Outro”.³¹

É assim que se pode dizer que essa montagem expõe sempre sua função de gozo perverso. Aliás, não é sem motivo que Lacan se

29 NASIO. *A criança magnífica da psicanálise*, p.55.

30 MILLER, Jacques-Alain. *Percursos de Lacan*, p.119.

31 LACAN. Subversion du sujet et dialectique du désir. *Écrits*, p.823. (Tradução minha).

utiliza da obra de Sade para ilustrar seu matema do fantasma:

Única (Justine) ou múltipla, a vítima tem a monotonia da relação do Sujeito ao significante, no qual [...] ela consiste. Por ser o objeto *a* do fantasma, se situando no real, a trupe dos torturadores [...] pode ter maior variedade.³² O próprio sádico ocupa o lugar de objeto, mas sem sabê-lo, em benefício de um outro, pelo gozo do qual ele exerce sua ação de perverso sádico.³³

Essa característica estruturalmente *perversa* de todo fantasma já é sublinhada por Freud, no texto “Uma criança é espancada”: a *í* ele insiste no caráter masoquista da segunda fase, como se viu. O principal, contudo, é a relação indubitável de tal fantasma com o Édipo. Através dele, o complexo de Édipo perdura, indica Gérard Pommier: seu objetivo é o gozo, isto é, a realização do incesto.³⁴ Um gozo, ou melhor, um simulacro de gozo, que o sujeito obtém colocando-se na posição de objeto.

\$, OBJETO E A FALTA-A-SER (MANQUE-À-ÊTRE)

Sujeito e (é) objeto: o sujeito se identifica ao objeto no fantasma fundamental. Mas a que *sujeito* e a que *objeto* se refere Lacan?

Vimos que ele parte da segunda fase do fantasma de fustigação, e o sujeito que aí se torna objeto é a criança. Foi ressaltado igualmente que esse fantasma que se decide nesse momento específico começa a se formar bem antes, com a criança recém-nascida: esta passa a ser o seio que ela perde e alucina.

Sujeito = criança?

Lacan retoma certamente a relação da criança com o Outro materno, que a inscreve num referente simbólico, para chegar ao conceito de sujeito do inconsciente. E Nasio, como se destacou,

32 LACAN. Kant avec Sade. *Écrits*, p.775. (Tradução minha).

33 LACAN. *Le séminaire*, livre XI, p.169. (Tradução minha).

34 Cf. POMMIER. *O desenlace de uma análise*, p.166.

explicita essa abordagem: para ele o sujeito do inconsciente é a “criança magnífica” da psicanálise.

Esse sujeito, no entanto, não se confunde com o ser falante, apesar de não existir sem ele. Seria, na verdade, tal sujeito um efeito do significante no ser falante, que é capturado numa estrutura. Ou, em outros termos:

Quando ocorre um evento significativo — sempre articulado com outros significantes —, produz-se, segundo Lacan, um efeito singular que assume o nome de sujeito do inconsciente. [...] a expressão [...] não designa a pessoa que se engana ao falar, tampouco seu eu consciente ou inconsciente, mas nomeia uma instância altamente abstrata e, finalmente, não subjetiva. O sujeito do inconsciente é uma função quase similar às funções matemáticas, pois se define estritamente no quadro de uma correspondência estabelecida entre o evento significativo atual e todos os outros eventos significantes passados ou futuros, virtualmente ordenados numa série articulada.³⁵

Não deixa de ser fundamental essa série ou cadeia para o surgimento do sujeito do inconsciente, que é representado, entretanto, para desaparecer: se os significantes se sucedem sem parar, o sujeito não está, de fato, em parte alguma. Como aponta Nasio, “o sujeito está no ato, seu ato de enunciar o diz, mas dado que este vem do Outro e se dirige ao Outro, que tudo se passa entre ditos, o sujeito permanece suspenso, perdido, apagado nos mil e um significantes que vão se encadear”.³⁶ O efeito da operação é um sujeito barrado (\$), dividido “entre um e Outro, entre um significante que o representa e o desvanecimento na cadeia”.³⁷

Focalizado o sujeito, passemos ao objeto.

No fantasma, o que está em questão é o objeto *a*. Para caracterizá-lo, creio ser essencial uma referência ao conceito de *falta-a-ser* (*manque-à-être*), explicitado por Lacan. Como introdução ao assunto, retomo o processo de captura da criança no universo simbólico do Outro.

35 NASIO. *Lições sobre os 7 conceitos cruciais da psicanálise*, p.113.

36 NASIO. *A criança magnífica da psicanálise*, p.38.

37 NASIO. *Ibidem*, p.44.

Assujeitado a essa ordem simbólica, à ordem da linguagem, o seu desejo não pode ser inteiramente expresso. Falta algo, que é subtraído: um *a menos*. Ao mesmo tempo, também devido a essa inadequação entre coisa e linguagem, processa-se o recalçamento originário, ou seja, algo é barrado da consciência e se torna inconsciente, algo que se expressa na demanda e que é diferente do que se crê conscientemente expressar. Na criança, isso se relaciona com o desejo da mãe.

Capturada na cadeia significante (é necessária a repetição constante do mecanismo), essa criança é confrontada, então, com sucessivas perdas, evidenciando-se, indefinida e reiteradamente, a sua incompletude. Para se manifestar, manifestar seu ser, ela precisa do Outro, e há sempre uma falha na representação — um buraco no campo do Outro —, além de esta remeter, também sucessivamente, a algo diferente do que se objetiva representar. Em síntese, para ser, falta algo ao sujeito. Seria tal evidência o que Lacan chama de *manque-à-être*.

Uma outra maneira de abordar essa *falta estrutural* seria retornar ao exemplo do seio perdido: “arrancado” do corpo da mãe pela atividade pulsional da criança e perdido para ambas, o seio não pertence mais ao Outro nem ao sujeito. A falta é, por conseguinte, também no Outro. O que falta (tanto ao sujeito quanto ao Outro) é precisamente o objeto *a*.

No dizer de Nasio, *a* seria o “quociente” dos objetos pulsionais perdidos, o “denominador comum” de uma multiplicidade desses objetos, um buraco, a “constante da perda nas perdas sucessivas” — *causa* da repetição, motor da cadeia significante e da vida. Há, pois, um sujeito incompleto, barrado, dividido ($\$$), e o que falta a ele e ao Outro: o objeto *a*, *resto* da operação de divisão.

De que forma articularíamos esses termos no fantasma?

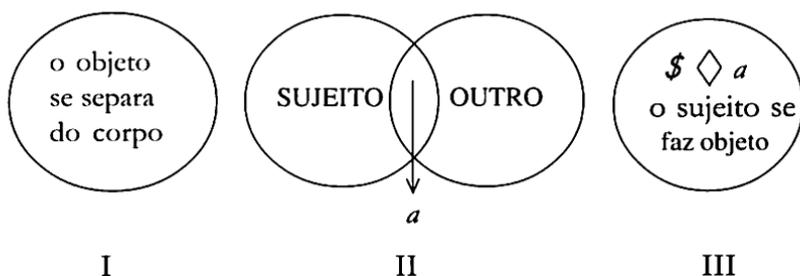
Ora, o matema do fantasma, criado por Lacan, relaciona os dois elementos, o sujeito barrado ($\$$) e o objeto *a*: $S a$.

§◇A — O ENTRELAÇAMENTO DOS TRÊS REGISTROS

Depois da abordagem de $\$$ e de a , observemos o sinal, em francês *poinçon* (em português “punção”). Verifiquemos inicialmente seu sentido usual, dicionarizado.

Se nos utilizamos de um dicionário da língua francesa, encontramos os sentidos de “instrumento” e “marca” para *poinçon*. Em português, “punção” seria também a “operação de abertura”.

Partindo desse sentido usual, poderíamos chegar à seguinte interpretação do *poinçon* laciano, em referência ao sujeito e ao Outro: essa marca significa que um traço do Outro se faz presente no sujeito, ou, em outros termos, o que é do Outro é também do sujeito, mas, ao mesmo tempo, esse traço não pertence nem a um nem a outro.³⁸ É traço de algo que falta: falta ao Outro e ao sujeito. O que falta, insisto, é o objeto a , e o traço Lacan o chama de “traço unário”. Vejamos as três etapas de produção do objeto a , apontadas por Lacan:

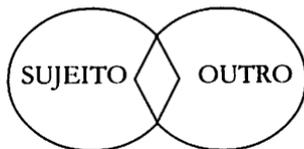


Se destacarmos as bordas da falta central entre o sujeito e o

38 Se se pensa, por exemplo, no *poinçon* de um artista deixado numa obra de arte para legitimá-la, notamos que essa marca é do artista, é ato dele; e é também da obra, está nela. Mas tal marca não mais pertence ao artista nem à obra: está nela, enquanto indício de algo que falta ou, falando mais rigorosamente, falta sempre algo do desejo do artista a ser representado em suas sucessivas obras.

39 Lacan não explicita essa idéia, mas tanto no *Séminaire XI* ("Le Sujet et l'Autre: l'Aliénation", p.185-195) quanto na *Logique du fantasme*, lição de 16-11-66, ela é insinuada.

Outro, não teremos o *poinçon*?³⁹



O que resulta dessa operação é $\$$, o efeito; e a , o resto. Estão aí os elementos do fantasma: $\$ \diamond a$. Percebe-se, dessa forma, que o *poinçon* articula o sujeito ao Outro, comportando a falta. Estão articulados, assim, $\$$ e a .

É neste ponto que se pode compreender esse *poinçon* não apenas em seu sentido usual, mas sobretudo como sinal lógico, isto é, um sinal que indica que uma função está em múltiplas articulações com outra, que há *possibilidade* de haver essas articulações.

Para Lacan, as funções são $\$$ e a . Observemos as articulações possíveis:

- . ao sujeito falta o objeto; há, logo, um sujeito incompleto ($\$$);⁴⁰
- . se é incompleto, é, por conseguinte, um sujeito desejante; /
- . ao Outro falta o objeto; há, pois, um Outro incompleto: $S(\mathcal{A})$;
- . se é incompleto, é, então, um Outro desejante;
- . se há um sujeito desejante e um Outro desejante, há: *desejo do desejo do Outro*.

Fazendo-se objeto para o Outro, o sujeito crê satisfazer o seu desejo (do Outro e de si próprio). É precisamente este o objetivo do fantasma: uma estratégia do sujeito para tentar tamponar sua falta estrutural e a do Outro, para tentar desconsiderar a *falta-a-ser*, tornando-se completo.

Mas como se entrelaçariam os três registros, Real, Imaginário e Simbólico, a partir do fantasma?

Ora, antes de mais nada, esse fantasma é cênico; é imagético, portanto: temos aí o Imaginário. Nessa cena, o sujeito está em posição de objeto, para ser o que falta ao Outro e, assim, suturar a pró-

40 Incompleto, pois o que lhe falta foi perdido para sempre.

pria falta: eis a sua dimensão Real. Finalmente, só se pode falar do fantasma a partir de uma frase. Lembremos a célebre frase de Freud, “Uma criança é espancada”, e seus vários tempos. Está, pois, evidenciado o Simbólico, já que se articulam duas posições: o sujeito e o objeto.

UMA MATRIZ E SUAS TRANSFORMAÇÕES — DA GRAMÁTICA À LÓGICA

Como já se apontou, partindo de Freud, Lacan chega a essa formulação que ele intitula fantasma fundamental. É relevante na expressão o termo *fundamental*, e é justamente essa qualificação para o fantasma que eu gostaria de ressaltar neste momento.

Recortemos, inicialmente, um trecho de Contardo Calligaris: “o fantasma fundamental [...] comanda a vida sexual de cada um (o que inclui os devaneios que chamamos comumente de fantasias)...”⁴¹ Destaco nesse trecho a ação de “comandar” imputada ao fantasma. Estaria aí o fato mais importante de sua atuação: ser uma matriz, base de cada um de nossos atos.

Regulando o desejo e o gozo, estaria ele, então, na base não apenas dos devaneios, como destaca Calligaris, mas também do sintoma e de outras escritas, aí incluída a escrita literária. Segundo Danièle Silvestre, é provavelmente na medida em que o fantasma “ultrapassa a relação narcísica, que ele pode sustentar uma produção artística”.⁴² Ao mascarar a falta, a incompletude, prossegue Silvestre, o fantasma permite ao sujeito suportar o Real e produzir sua própria realidade, que se tece e se organiza em uma certa relação com essa montagem fundamental. No dizer de Pommier, “presente na trama das frases, por mais reduzida que seja, [ela] está sempre aí, pronta para irromper”.⁴³ É variável, portanto. Adapta-se aos mais diversos contextos. Pommier sublinha ainda essa sua particularidade: “fixidez da

41 CALLIGARIS. *Hipótese sobre o fantasma*, p.18.

42 SILVESTRE. Le fantasme. In: ZAFIROPOULOS. *Aspects du malaise dans la civilisation*, p.98. (Tradução minha).

43 POMMIER. *O desenlace de uma análise*, p.83.

presença, maleabilidade da apresentação e variabilidade do afeto”.

Vejamos mais de perto essas referências.

É Lacan quem nos indica que há uma “estática” do fantasma. Miller nos fala de sua “inércia”, e Pommier esclarece que seu objetivo é fixo, mas “vários cenários diferentes procuram alcançá-lo. Cada vez que um destes cenários encontra o impossível, [o fantasma] apresenta uma nova versão da mesma busca de gozo”⁴⁴: a sua impossível realização (o gozo absoluto) engendrando diferentes respostas provisórias.

É a essa variabilidade e maleabilidade que François Gantheret se refere:

O fantasma é tenaz: nós o reencontramos na sua repetição multiforme ao longo de todo um tratamento, hábil em simular seu desaparecimento e sempre novamente encontrado; e o fantasma — memória de um paraíso — só resiste tão bem e tão fortemente ao seu questionamento na medida em que é memória de um paraíso que jamais existiu.⁴⁵

Repetições multiformes, versões variadas de uma mesma busca de gozo: transformações — movimento de formas. Uma mesmice continuamente outra. Ao se transformar, ele apresenta, assim, toda a riqueza de sua gramática.

Tal termo — gramática — merece ser destacado. Ele vem de Freud, sem dúvida, do texto “Uma criança é espancada”. O que marcamos aí senão uma frase e suas transformações gramaticais mínimas, os três tempos do fantasma de fustigação?

Mas Lacan, mesmo ressaltando-a, não se deteve nesse ponto.⁴⁶ Da gramática, ele passou à lógica em suas formulações. E um semi-

44 POMMIER. *Op. cit.*, p.82. Na tradução da Zahar, *fantasme* é traduzido por “fantasia”.

45 GANTHERET. *Incertitude d'éros*, p.77. (Tradução minha).

46 É importante marcar o percurso de Lacan, no que concerne ao estudo do fantasma: num primeiro momento, ele privilegiou o Imaginário; a seguir, o Simbólico e, finalmente, o Real. Alguns textos ilustram, sucessivamente, as diversas abordagens: *O mito individual do neurótico* (1953); “A direção do tratamento” (1958); “Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano” (1960).

nário inteiro lhe foi dedicado, em 66-67: *Lógica do fantasma*. No final da lição do dia 21 de junho de 1967, falando do fantasma, ele se refere a

[..] alguma coisa que vocês chamarão um axioma. Na interpretação de vocês, o fantasma não tem nenhum outro papel. Vocês terão que tomá-lo tão literalmente quanto for possível e o que vocês terão que fazer é encontrar, em cada estrutura a ser definida, as leis de transformação que garantirão a esse fantasma, na dedução dos enunciados do discurso inconsciente, o lugar de um axioma.⁴⁷

Recortemos do *Diccionario de Filosofia*, de Ferrater Mora, a explicação do conceito de axioma:

Axioma significa literalmente dignidade e, por derivação, o que é digno de ser estimado, acreditado ou valorizado. O axioma constitui, assim, em sua acepção originária, o princípio que por sua dignidade mesma é estimado como verdadeiro: daí que, na ulterior evolução da significação do termo, até chegar às concepções do atual formalismo matemático e lógico, o axioma tenha significado aquela proposição que por sua evidência não necessita ser demonstrada. Da mesma maneira, na conhecida definição aristotélica: os axiomas são princípios evidentes que constituem o fundamento de toda ciência [...]. São [eles], então, proposições irreduzíveis, princípios gerais aos quais se reduzem todas as demais proposições e nas quais essas necessariamente se apóiam. Nesse caso, o axioma possui, por assim dizer, um imperativo que obriga o assentimento tão logo seja entendido, mas um assentimento de tal índole, que não requer ulterior justificação. [...] Em todo caso, o axioma é sempre algo *último* [...]; por isso é *princípio*, no sentido de fundamento e ainda, do ponto de vista metodológico, no sentido de começo de uma cadeia dedutiva...⁴⁸

Desse trecho, destaco algumas características do axioma aplicáveis ao fantasma:

. trata-se de algo digno de ser apreciado, acreditado, valorizado, isto é, julgado como “verdadeiro”, sem necessidade de demonstração (explicação, interpretação);

47 LACAN. *Logique du fantasme*; seminário inédito. (Tradução minha).

48 MORA. *Diccionario de Filosofia*, p.87-88. (Tradução minha).

. constitui o fundamento de um sistema — é uma proposição irredutível, um princípio sobre o qual todas as outras proposições se apóiam;

. consiste num imperativo, que obriga a uma concordância de seus propósitos;

. é o princípio e o fim (limite) de uma cadeia dedutiva.

Harari dedica todo um texto (“Fantasma: axioma romance”) ao assunto:

O axioma não deve ser concebido como uma espécie de verdade coletiva irrefutável — que seria própria ao espaço transcendental — mas como efeito [...] de uma construção “a posteriori”, provocada pela efetuação do encadeamento dedutivo. Não se trata de proposições intuitivamente “verdadeiras” para todo mundo, já que elas mesmas [...] são facilmente falsificáveis, considerando-se sua pretensão simplista e de tão grande alcance. [...] O axioma não é, da mesma forma, uma evidência por si mesma, mas uma “suposição”, um “postulado” sobre o qual o sistema repousa.⁴⁹

Tal qual um axioma, que se constitui como um imperativo, o fantasma fundamental comanda, como foi dito, a vida sexual de cada um de nós.

CONSTRUÇÃO E VERDADE

No texto de Harari citado, assinalo a afirmação de que o axioma não pode ser concebido como uma espécie de “verdade coletiva irrefutável”, mas como efeito de uma construção *a posteriori*.

Acerca do fantasma, sublinharia inicialmente a idéia de *construção*. Ele é fundamental *a posteriori*, já que a sua construção é o resultado de um trabalho de análise, o seu ponto limite, que resgata um ponto

49 HARARI. Fantasma: axioma romance. In: *Esquisses psychanalytiques*, n. 12, p.110. (Tradução minha).

de partida. Essa idéia, Freud a anuncia, como se viu, em “Uma criança é espancada”, a propósito da segunda fase do fantasma de fustigação, quando insiste em que ela não é jamais rememorada: é uma construção de uma análise.

Não se trata, portanto, de algo a ser desvelado assim como se descobre o saber recalcado. O fantasma não é o recalcado, apesar de escapar à consciência. Da mesma forma que não se demonstra um axioma, não se explica ou se interpreta o fantasma. As associações de idéias jamais o revelarão. Segundo Pommier, “sem um certo número de atos do analista, o paciente não chegará a deduzi-lo do que diz, por mais desenvolvido que seja seu trabalho associativo e por mais longo que seja.”⁵⁰ Impondo-se como uma realidade “invasora e alienante”, que perturba o sujeito ao mesmo tempo em que provoca o seu gozo, é ignorado por ele: “A construção terá este efeito de assujeitar o ator, de devolver-lhe os direitos de autor dos quais não tinha a menor idéia”.⁵¹

Para Miller, isso significa a “decantação” das variadas apresentações que se efetivam no decorrer da análise. Pouco a pouco, ressalta ele, vai-se aproximando de fórmulas que têm a simplicidade da que Freud aponta em “Uma criança é espancada”. De uma “selva” chega-se, então, a esta simplificação — decantação — que é o fantasma fundamental do sujeito. De uma profusão de devaneios e fantasmagorias o analisante passa a formular seqüências unívocas, graças aos cortes que se operam no tratamento analítico.⁵² Ainda conforme Pommier, “seu valor de verdade deve ser autenticado pelo analista, sem que qualquer equívoco permaneça a seu respeito”.⁵³

Um valor de *verdade*. Talvez seja este o ponto-chave do fantasma: um paradigma que revela a verdade do sujeito. Para esclarecê-la, retornemos à definição de axioma em lógica. Trata-se de proposições “assumidas como verdadeiras, para deduzir conseqüências igualmente particulares, verdadeiras unicamente sob esta condição”.⁵⁴

50 POMMIER. *O desenlace de uma análise*, p.81.

51 POMMIER. *Ibidem*, p.121.

52 Cf. MILLER, Jacques-Alain. *Percurso de Lacan*, p.104-105.

53 POMMIER. *Op. cit.*, p.81.

54 GRANGER. *Lógica e filosofia das ciências*, p.227.

Percebe-se, então, que o sentido de verdade atribuído ao fantasma é bastante específico:

. não se trata de uma verdade coletiva irrefutável, transcendente, mas, sim, de uma verdade particular, suposta, assumida enquanto tal, para deduzir conseqüências particulares, sendo ela própria o efeito de uma construção *a posteriori*, provocada pela efetuação do encadeamento dedutivo;

. não é uma verdade factual, comprovável, mas uma ficção a indicar aquilo que de mais íntimo há no sujeito, seja em relação a seu gozo ou a seu desejo. Essa concepção de verdade já se encontra, de forma incipiente, em Freud. Ao dizer, em 1897, na carta a Fliess, que não acredita mais na “sua” neurótica, por haver descoberto que a cena traumática de sedução não passa de uma *Phantasie*, ele começa a considerar essa última como a verdade mais digna de atenção no estudo do sintoma;

. nunca se atinge completamente tal verdade. Como afirma Lacan, “toda a verdade é o que não se pode dizer. É o que se pode dizer somente sob a condição de não levá-la até o fim, de dizê-la pela metade” (*mi-dire*);⁵⁵

. não pode ser confundida com um conteúdo, um significado primeiro a ser desvelado. Se, para Lacan, não há sujeito das profundezas, mas sujeito pontual e evanescente, ela só pode *insistir* na cadeia significante;

. essa verdade do sujeito do inconsciente — a verdade fantasmática — se constrói na medida em que o ser falante vivencia a verdade do inconsciente, numa experiência analítica.

Mas retomemos Lacan, em uma de suas articulações fantasma/verdade. Em “Kant com Sade”, ele anuncia que “o desejo se suporta no fantasma que justamente se constitui desses limites”.⁵⁶ Um desejo que só insiste (persiste) porque há o Real em jogo.

A análise exige, portanto, a construção do fantasma e a revelação de uma verdade, que bordejando o Real. Apenas isso, contudo, não seria

55 LACAN. *Le séminaire*; livre XX, p.85. (Tradução minha).

56 LACAN. Kant avec Sade. *Écrits*, p.786.

suficiente.

TRAVESSIA

Impõe-se igualmente a travessia do fantasma fundamental, assim constituído no desenrolar do tratamento.

A fim de esclarecer essa travessia, vejamos o que nos propõe Calligaris a propósito do final do tratamento:

Talvez não sejamos mais condenados a servir este gozo [do Outro] como só e único, ou mesmo a servir ao Outro como um só e único corpo e Sujeito. [...] O que resta é que a cura, para cada um, produz um desejo original, cuja propriedade é estar ao revés do projeto do fantasma [...]. Para um analisante que tenha terminado sua cura impõe-se a necessidade ética [...] de preservar uma relação com os seus semelhantes que não seja comandada pelo seu projeto de fantasma.⁵⁷

Para Harari, esse processo “consiste em mudar as condições de gozo; em poder responder de um modo diverso à demanda do futuro; em poder conquistar, por fim, um lugar diante do Outro, que não seja o do escravo”.⁵⁸

Miller assinala que, no fim da análise, há modificações muito mais profundas do que as referentes ao sintoma, pois o que se busca é uma retificação subjetiva, isto é, o sujeito não é mais “enganado” pelo fantasma.⁵⁹

Observemos o que Lacan anuncia acerca do fim do tratamento:

Para atingir esse ponto além da redução dos ideais da pessoa, é como objeto *a* do desejo, como aquilo que ele foi para o Outro, na sua criação de vivente, no “wanted” ou no “unwanted” de sua vinda ao mundo, que o sujeito é chamado a renascer para saber se ele quer o que ele deseja... Essa é a espécie de verdade que Freud descobriu com a invenção da psicanálise. [...] E é

57 CALLIGARIS. *Hipótese sobre o fantasma*, p.40.

58 HARARI. *Uma introdução aos 4 conceitos fundamentais de Lacan*, p.188.

59 Cf. MILLER, Jacques-Alain. *Percurso de Lacan*, p.149.

60 LACAN. Remarque sur le rapport de Daniel Lagache. *Écrits*, p.682-683. (Tradução minha).

nesse ponto que a psicanálise exige uma revisão da ética.⁶⁰

Uma importante observação se faz necessária neste momento. Atravessando o fantasma fundamental, teríamos abolido a montagem fantasmática?

Isso não é possível, sem dúvida: sem essa montagem não se suporta o Real. Não vivemos sem fantasma, enfim. Para ilustrar essa afirmação, retomo a segunda fase do fantasma de fustigação — fase fundamental apontada por Freud — e recorto o essencial: “Sendo espancada, eu sou amada”. Como seria atravessar esse fantasma?

Talvez pudesse dizer que não se trata de abdicar do amor, do desejo de ser desejada, mas, sim, de introduzir uma retificação substancial: “Eu não preciso ser espancada para ser amada”.

UMA QUESTÃO DE NOMENCLATURA

Por tudo o que se disse até então, percebe-se que o termo *fantasme* é bastante ambíguo. Em português, a ambigüidade aumenta consideravelmente, já que muitas vezes o mesmo conceito é nomeado de forma distinta, dependendo do tradutor da obra. Há casos, inclusive, de divergência de nomenclatura em publicações da mesma editora. O melhor exemplo disso é o da Zahar, que apresenta textos como o de Jacques-Alain Miller (*Percorso de Lacan*), em que se opta pela tradução “fantasia”, tanto para os devaneios quanto para o fantasma fundamental, e outros, como a obra organizada por Gérard Miller (*Lacan*), em que se adota a forma “fantasma” para designar todas essas produções e/ou construções.

Fantasme ou “fantasma” pode significar, assim, a *Phantasie* consciente, a inconsciente, a *Urphantasie*, o fantasma de fustigação (freudianos), além do fantasma fundamental e suas mais variadas versões, tal qual Lacan o anuncia.

Se Freud se utilizou sempre de um só termo (*Phantasie*), para mostrar, ao que tudo indica, quão relacionados os vários conceitos se apresentam, e se Lacan e seus seguidores fazem o mesmo (com

raras exceções para eles a opção é *fantasme(s)*, a minha intenção é uma diferenciação de termos, visando tão somente a uma maior clareza dos conceitos a serem trabalhados em interlocução com a literatura. Assim sendo, opto pela seguinte nomenclatura:

. *Phantasie* consciente: chamarei de sonho diurno, devaneio ou fantasia;

. *Urbphantasie*: seriam as fantasias originárias;

. sempre relacionadas a essas fantasias originárias, encontramos produções imaginárias particulares, que seriam fantasias inconscientes. Tais fantasias, como insistiu Freud, estão subjacentes ao sintoma;

. ao que Freud aponta em “Uma criança é espancada” chamo de fantasma de fustigação. Não uso a expressão fantasia inconsciente, pois já não se trata mais de uma produção que privilegia o imaginário;

A partir do fantasma de fustigação (ou mais exatamente de sua segunda fase), Lacan formula o fantasma fundamental, que não deixaria de ser, em última instância, a maneira com que o sujeito vai vivenciar as fantasias originárias e, portanto, as fantasias inconscientes: uma fórmula condensada, depurada, matriz de todas as outras realizações. Esse fantasma fundamental — a sua frase, sua escrita — só é atingido, via construção, no tratamento analítico. Ele não se manifesta, pois, depuradamente, a todo momento no discurso de um analisante, tampouco num texto literário ou em qualquer outra situação da vida cotidiana. O que se apresenta aí é uma sucessão de versões desse fantasma, algumas de suas transformações. É, então, enquanto *uma* versão do fantasma (sempre no singular) que eu compreendo, na maior parte das vezes, a expressão *fantasme inconscient*, encontrada em textos que trabalham a teoria lacaniana. Não está no plural (a cada momento uma versão se manifesta), para não ser confundida com os devaneios e também não seria o mesmo que uma fantasia inconsciente, já que consistiria numa fórmula condensada, trazendo uma maior implicação com o Real.

FANTASMA E/NA ESCRITA LITERÁRIA — PERSEGUINDO UM ESTÍLO

Desde Freud, é comum no estudo da literatura o trabalho com as fantasias inconscientes ou sonhos diurnos. Eles possibilitaram muitas das pesquisas de “psicanálise aplicada” à obra literária, cujo objetivo era saber “por que um autor escreve”. Para Georges Mounin, a resposta psicanalítica é: “o escritor escreve para se libertar de suas fantasias”.⁶¹

Chegava-se, assim, a *toda* a verdade de um escritor, ou seja, a significados (conteúdos) mais profundos, unívocos e plenos: propiciando a análise a “última palavra” sobre o texto e seu criador. Eis o que nos diz François Regnault a propósito dessas certezas:

A psicanálise *aplicada* a obras de arte, literárias, plásticas, musicais, como também a acontecimentos históricos e, cada vez mais, a fatos e gestos, às cidades e aos campos, aos animais e às pessoas, dá freqüentemente [uma] impressão de gratuidade na interpretação, acompanhada por uma certeza de identificação. Instala-se diante da obra, e descobre-se um autor atrás dela, acima, abaixo, ao lado dela. Busca-se, busca-se, e acredita-se ter achado.⁶²

É certamente um outro rumo que pretendo imprimir ao meu estudo. Sem negligenciar as fantasias, meu intento é articulá-las ao fantasma fundamental. Como este só se manifesta em análise, resultado de uma construção tanto do analisante quanto do analista, procurarei detectar, na escrita literária, algumas de suas versões.

O termo *versão* é bastante esclarecedor: trata-se, antes de mais nada, de traduções da escrita do fantasma, já com um grau maior de depuração, em relação às fantasias inconscientes, por exemplo, mas ainda distintas daquele nível de decantação a que se refere Miller. É

61 MOUNIN. *La linguistique*, p.173. (Tradução minha).

62 REGNAULT. Essas esquisitices abundantes nos textos psicanalíticos. In: MILLER, Gérard. *Lacan*, p.125.

importante ressaltar também o sentido de *verter*, isto é, voltar: nas suas incessantes transformações, suas idas e vindas — simulações — o fantasma é sempre reencontrado. Não se trata, portanto, de variadas formas de um conteúdo (fantasma) e sim de diferentes realizações com graus distintos de depuração.

Quanto a este ponto, vale destacar as colocações de Maria Luiza Ramos, em “Do Édipo ao Édito, no jogo do significante”, a propósito da tragédia de Sófocles e de um poema de Valéry — *Le cimetière marin*:

É claro que esta leitura não pretende desvendar o “significado” do texto, nem mesmo privilegiar um significado entre outros, apesar de se discutir, ainda hoje, tal expectativa.

Neste sentido, ninguém melhor do que o próprio Poeta, para opinar a respeito:

“Se pois me interrogam; se se inquietam (como acontece, e às vezes muito vivamente) acerca do que eu ‘quis dizer’ em tal poema, respondo que eu não quis *dizer*, mas quis *fazer*, e que foi a intenção de *fazer* que *quis* o que eu *disse*...”

Como vimos [...], o Poeta refletiu longamente sobre esse fazer poético, chegando a intuir aspectos que só mais tarde a psicanálise viria a sistematizar. Distinguindo o *fazer* do *dizer*, reconheceu a primazia da praxis sobre a mensagem. E é perseguindo os elos estruturais desse fazer que me disponho a explorar, NÃO AS PROFUNDEZAS DO TEXTO, MAS A SUA SUPERFÍCIE — a única coisa concreta, material, que nele existe: a cadeia significante.⁶³

O que se anuncia aí, a meu ver, é a possibilidade de um trabalho com a literatura que leve em consideração um “método psicanalítico” e não conteúdos últimos a serem desvelados. Vejamos o que nos diz Lacan a respeito em “Mocidade de Gide”:

A psicanálise só se aplica, no sentido próprio, como tratamento e, portanto, a um sujeito que fala e que ouve. Fora desse caso, só pode tratar-se de método psicanalítico, daquele que procede ao deciframento dos significantes

63 RAMOS. Do Édipo ao Édito, no jogo do significante. In: BRANDÃO. *O enigma em Édipo Rei*, p.215.

64 LACAN. Jeunesse de Gide ou la lettre et le désir. *Écrits*, p.747-48. (Tradução minha).

sem considerar nenhuma forma de existência pressuposta do significado.⁶⁴

Em texto que discute a velha dicotomia “forma e conteúdo”, Leyla Perrone-Moysés reitera esse privilégio do significante no estudo da literatura:

É preciso que se considere o trabalho do significante como o único trabalho especificamente literário, já que o significante não “recobre” ou “transmite” um significado prévio, mas cria esse significado, numa homologia (e não numa analogia) com os referentes, numa relação complexa e ambígua com o real, ao mesmo tempo afirmado e destruído pela palavra.

A dialética literária trabalha com o quarto termo (recalcado) da dialética hegeliana: a negatividade. A palavra não presentifica as coisas, ela as torna irremediavelmente ausentes. Mas, nessa ausência, pode-se ler o desejo de uma outra realidade, desejo suficientemente forte para repercutir num real insatisfatório e, indiretamente, colaborar para sua transformação.

A crítica literária, portanto, só pode ser um trabalho sobre significantes ...⁶⁵

Neste ponto, creio ser importante uma observação. Se o que me interessa trabalhar é a superfície do texto e não a sua profundidade — ou o seu conteúdo —, a minha proposta é radicalmente distinta da de Spitzer, apesar de este também haver buscado, como se viu no capítulo anterior, uma interlocução com a psicanálise, em suas investigações sobre o estilo.

O fantasma fundamental do sujeito (ou as suas versões) não pode, de forma alguma, ser associado a uma “alma”, um “*etymon* espiritual” ou a uma “raiz psicológica”. Acredito ser inviável focalizar, *fora* do texto literário, um autor — ou um “gênio criador” — cujo espírito venha a ser concebido como “entidade mitológica”. Da mesma forma, não é possível dar conta da *totalidade* de uma obra estudada.

Já que o fantasma não é um conteúdo nem determina a “essência” do estilo, mas sim uma escrita minimal, a engendrar outras escritas, buscarei perseguir, como já foi dito, algumas de suas versões, que se presentificam na escrita literária. Mas como descobrir essas versões?

65 PERRONE-MOISÉS. Situação crítica. *Flores da escrivainha*, p.89-90.

Em relação ao tratamento analítico, Nasio chega a detalhar para os analistas principiantes, didaticamente, a maneira de revelá-las, visando à construção da frase do fantasma. Não é este, no entanto, o objetivo de minha leitura. Não pretendo chegar ao fantasma fundamental, a essa fórmula depurada, de um sujeito-autor, pois isso também consistiria numa “psicanálise aplicada”. Mesmo que o quisesse, esta seria, aliás, uma tarefa inviável, já que a construção de tal fantasma resulta, insisto, de uma experiência singular vivenciada por um analisante e seu analista, impossível de ser reproduzida fora da relação transferencial de análise. O que assinalar, então, numa escrita literária? Visando a quê precisamente?

Como ponto de partida, opto pelo seguinte método de trabalho: destacar fórmulas — ou tipos específicos de versões, com um grau maior ou menor de depuração — que chamarei de *construções fantasmáticas*.⁶⁶

A construção a ser ressaltada é a seguinte: o narrador ou uma personagem se coloca como *objeto* da ação de outra. Lembro aí o mecanismo principal organizador da montagem fantasmática: sujeito na posição de objeto.

Sabemos, porém, que no fantasma o sujeito em questão é o sujeito do inconsciente, e o objeto, o que Lacan chama de objeto *a*. Esse fato não invalidaria o tipo de construção assinalado, creio eu.

Inicialmente diria que só há sujeito do inconsciente se há o ser falante e, quantas vezes, mesmo em textos psicanalíticos, encontramos um pelo outro. Mas não é só. No encadeamento das construções fantasmáticas, ou seja, na cadeia significante, esse sujeito pontual, evanescente, manifesta-se incessantemente.

No que se refere ao objeto *a*, sabemos igualmente que este *a* é a constância de uma perda, em perdas sucessivas; o que falta: falta ao sujeito e falta ao Outro. Mas a que Outro?

Nasio esclarece: “quando dizemos ‘Outro’, deve-se traduzir, no

66 “Construção”, a partir da afirmação, tanto de Freud quanto de Lacan, de que o fantasma é uma construção de uma análise. Vale reiterar que essas diversas construções não se confundem com o fantasma, sendo apenas algumas de suas manifestações.

67 NASIO. *A criança magnífica da psicanálise*, p.74. Na tradução da Zahar, encontramos “fan-

que se refere [ao fantasma], ‘desejo do Outro’, e não, de acordo com sua acepção mais usual, ‘Outro simbólico’.⁶⁷

Calligaris acrescenta:

O fantasma supõe que o Outro exista e quase sempre, que ele tome corpo. Ele engendra assim uma série de monstros, a tal ponto que se pode ler sua gramática seguindo-lhes as pegadas, traço por traço. Os primeiros destes monstros não são outros senão o pai e a mãe da realidade.⁶⁸

Os primeiros... Outros virão.

Retornemos à questão do texto literário. Anunciei que pretendo destacar uma personagem colocada como objeto da ação de outra, completando o Outro. Mas não se trata de qualquer personagem, é importante frisar.

Uma sugestão de abordagem (a que se tornou viável nos textos escolhidos para trabalho) é marcar construções fantasmáticas que envolvam personagens mais implicadas com o sujeito-autor.⁶⁹

O que objetivo enfatizar é justamente a manifestação de uma verdade do sujeito (criança), via construções fantasmáticas, ou, em outras palavras, trilhar a via por onde essa verdade se atualiza numa experiência literária: um *estilo*. A mesma verdade incessantemente outra. Uma verdade-enigma, que brinca, desliza no jogo dos significantes. Dizendo a escrita uma coisa totalmente diferente, diz a mesma coisa: “uma diferença que não pára e se articula no infinito dos textos, das linguagens, dos sistemas: uma diferença que se repete em cada texto”.⁷⁰

Se o fantasma é estático, as construções fantasmáticas, ao contrário, são maleáveis, variáveis, conjugando-se aos mais diversos me-

tasia” e não “fantasma”.

68 CALLIGARIS. *Hipótese sobre o fantasma*, p.92.

69 Vale ressaltar que o sujeito-autor em questão não deixa de ser ele próprio forjado, criado, numa narrativa autobiográfica. O que se destaca, assim, nessa abordagem, é a insistência de determinados traços, que estabelecem uma correspondência entre sucessivas personagens.

70 BARTHES. *S/Z*, p.11.

canismos, nos mais diferentes contextos, criando-os e sendo criadas por estes. É o percurso dessa verdade da criança (a insistência significativa das manifestações do fantasma em sua repetição multiforme), idêntica e constantemente diversificada, que eu me disponho a perseguir na escrita de Bartolomeu Campos Queirós e Romain Gary.

Em se tratando de escrita literária, interessa-me, como já apontei, o caráter incessantemente novo dessa conjugação das construções fantasmáticas com os tantos outros recursos ou “expedientes” usados para suportar, para apreender o Real.⁷¹ Sucessivas transformações — invenções — reiteradas ordens novas.

71 Como assinala BARTHES, em *Aula*, p.23, “poderíamos imaginar uma história das produções de linguagem, que seria a história dos *expedientes* verbais, muitas vezes louquíssimos, que os homens usaram para reduzir, aprisionar, negar, ou pelo contrário assumir o que é *sempre* um delírio, isto é, a inadequação fundamental da linguagem ao real”.

CAPÍTULO III

A INFÂNCIA REVISITADA

Existe em nosso corpo um lugar onde repousa o desconhecido. Nenhuma carta de viagem ou rosa dos ventos nos indica sua direção.

Só pelo sonho ou pelo “doce charme da loucura” podemos vislumbrar pequenos fragmentos de seus tantos cais ou montes. Ilha de extensão amplamente ignorada — herança de antepassados que a história não registrou — vigiada por nossos medos e convenções produzidas pelo conhecido. Lugar fecundo, cemitério de aparentes mortos aguardando portas para a ressurreição. Portas que a linguagem formal não destranca. E quando rompem em nós minúsculos recados desse lugar, nada adivinhamos de tudo que lá ficou. Cada renascimento inaugura um exílio maior. [...]Teria o artista função mais relevante do que esta de nos tornar posseiros do desconhecido?

Bartolomeu Campos Queirós

Nascido em Papagaio, Minas Gerais, em 1944, nacional e internacionalmente premiado, Bartolomeu Campos Queirós recebeu da crítica especializada, como se viu, o rótulo de escritor “infantil”, ou “juvenil”, ou ainda “infanto-juvenil”.

O que primeiro me chama a atenção, entretanto, em sua escrita, não são características específicas, supostamente importantes para determinado tipo de leitor, mas, sim, uma flagrante repetição: indefinição, mistério, impossibilidade e, sobretudo, a insistente explicitação de uma *falta*.

Como já foi discutido no capítulo II, de que modo poderíamos relacionar essa falta, no sentido mais usual, com a *falta-a-ser* apontada por Lacan?

Ora, se em última instância, para ser, o sujeito necessita de algo que é do Outro, e se o Outro tomou o corpo de um semelhante, diríamos simplesmente que, para ser, o sujeito precisa desse Outro, já que lhe falta, sempre, alguma coisa. Seria justamente este o caso da criança e da mãe.

Concluiríamos, então, que desde o nosso primeiro instante de vida, precisamos do Outro para manifestarmos nossas necessidades e depois nosso desejo, para nos manifestarmos. Todos somos incompletos. E essa incompletude é estrutural. Mas há os que não a anunciam, nas mais diversas situações do cotidiano, por suportarem melhor essa falta e a impossibilidade de supri-la, por suportarem o Real. Outros, ainda, procuram negar (denegar) essa incompletude, afirmando-se plenos; e outros, finalmente, a explicitam sem cessar, sob a forma de uma carência infantil. É o que acontece, por exemplo, continuamente, na escrita de Bartolomeu Campos Queirós.

Desde a sua primeira publicação — *O peixe e o pássaro* (1974) — a falta já se apresenta, seguida da procura reiterada de algo que possa tamponá-la. Trata-se da história de um peixe e de um pássaro enamorados e irremediavelmente separados: “É um amor impossível o de peixe e de pássaro. Não podem estar juntos. O pássaro morre afogado na água. O peixe morre afogado no ar. Depois, peixe e pássaro não têm mãos para amar”.¹

Instantes fugidios marcam o precário encontro dos dois, e a função do texto é tentar perpetuar tais momentos: “Foi tudo tão breve, que nem gosto de escrever. Se escrever, fazê-lo com letra miúda e palavras escolhidas. [...] Desculpe se escrevo muito, mas quero reter

1 QUEIRÓS. *O peixe e o pássaro*, p.31.

junto de você tamanha realidade”.²

Reter. Ter de novo: tentativa de tamponar a falta com o próprio texto. Inscrever o que não cessa de não se escrever.

Em *Ab! Mar* (1985), a falta produz transformações: “Sempre vou ser um desejo, se vivo ausente do mar.”³

Creio, no entanto, estar em *Ciganos* (1982) e em *Índex* (1986) a mais extensa manifestação dessa falta, e desses textos pretendo retirar o material para o meu trabalho. Além deles, considerarei também o depoimento do autor sobre a sua infância, “... das saudades que não tenho” (1983) — incluído na coletânea organizada por Fanny Abramovich, *O mito da infância feliz* —, assim como entrevistas e relatos diversos, publicados em diferentes momentos de sua carreira de escritor.

Numa abordagem inicial, se se cotejam as duas primeiras obras, encontra-se uma personagem em destaque: um menino. Em *Ciganos*, ele não é nomeado, mas em *Índex* é chamado de Antônio. Seria o mesmo menino nas duas narrativas?

Traços do primeiro certamente se repetem no segundo, mas muitas diferenças também se insinuam. Dois pontos, no entanto, merecem ser ressaltados, a meu ver.

O depoimento verídico (qual verdade?) de Bartolomeu Campos Queirós, em “... das saudades que não tenho”, remete-nos imediatamente tanto ao menino de *Ciganos* quanto ao Antônio de *Índex*.

Mas não é só. Em 1985, como participante do júri do “Prêmio Internacional de Literatura Infantil”, organizado pela Editora Miguilim, confrontei-me pela primeira vez com o texto *Índex*. O pseudônimo escolhido na ocasião pelo autor era Antônio, ou seja, o mesmo nome da personagem-menino da obra em questão.

Tais evidências por si só já apontam para uma insistência: traços do menino que o autor foi um dia, anunciados (recriados) em seu relato autobiográfico (“... das saudades que não tenho”), atualizam-

2 QUEIRÓS. *Op. cit.*, p.23.

3 QUEIRÓS. *Ab! Mar*, p.29.

se no menino-personagem de *Ciganos* e no Antônio de *Indez*, ficção esta construída por um autor que também procurou disfarçar-se em Antônio.

Antes de me deter nos textos mencionados, recorto um trecho de uma auto-apresentação do escritor, anexada à narrativa *Ab! Mar*:

Sou mineiro de muitos interiores: Papagaio, Pitangui, Bom Despacho, Divinópolis, Belo Horizonte. Nasci em agosto, com sete meses. Por ser assim alguns dizem que sou virgem; outros me apontam escorpião. Pelos meus muitos e freqüentes afogamentos, e sempre caio de cabeça, desconfio secretamente que sou aquário.

Com tantas dúvidas aprendi desde cedo a escolher-me. Um dia faço-me cigano, no outro vôo com os pássaros, no terceiro sou cavaleiro das sete luas para num quarto desejar-me marinheiro.

Estudei em várias escolas, procurando sempre não interromper minha infância para estar bem com as crianças. Viajei um bom pedaço do mundo, descobrindo em cada lugar que tudo aquilo que me faltava eu já tinha deixado aqui.⁴

A referência à sua obra (*Ciganos, O peixe e o pássaro, Cavaleiros das sete luas, Ab! Mar*) explicita-nos a transmutação de um autor em personagem, mas, em *Ciganos*, encontramos a explicitação na própria escrita ficcional (menos verdadeira?), e é essa narrativa que considerarei como ponto de partida de minha leitura.

CIGANOS E A METÁFORA DO ESTILO

Em *Ciganos*, há um duplo relato: o dos ciganos e o de um menino.

Personagens que dão título à narrativa, tais ciganos acabam por desempenhar um papel importante não apenas no texto em questão, mas no processo mesmo de construção da obra do autor.

É precisamente esta função que buscarei destacar — a *metáfora dos ciganos* — e, para introduzi-la, opto por recortar alguns de seus

4 QUEIRÓS. *Ab! Mar*, p.31.

traços mais característicos, continuamente sublinhados pelo narrador de *Ciganos*.

A indefinição os acompanha desde o início. Não se sabe ao certo a sua origem, tampouco o que perseguem:

Eles deixaram a Índia, alguns diziam, em busca de um caminho para se chegar ao sol. Escutei de outros que eram filhos das grandes florestas e procuravam uma passagem para as minas de ouro do rei Salomão. Outros falavam que vinham das terras de Espanha ou das arcias de Portugal (p.7).⁵

Se não se recupera plenamente sua origem e não se limita seu caminho, o que prevalece é a itinerância e mobilidade, uma circulação incessante, deslocamento contínuo, assim como os próprios relatos de sua trajetória: “alguns diziam”; “escutei de outros”; “outros falavam”. Sempre novas histórias contando a mesma incerteza.

Já que o começo e o fim não se esgotam, marca-se, insisto, sua trilha, seu percurso: “Cortaram o mar guiados pelo brilho das escamas das sereias, escondidas nas noites” (p.7).

Mistério, fascínio e magia rondam os ciganos errantes. Em cenários fabulosos, eles atuam, incansáveis. Carentes, perseguindo miragens, desejantes, surgem sem cessar. E se instalam provisoriamente numa cidadezinha antiga.

A sua indefinição parece então justificar-se: não tendo características bem delineadas, é possível que se instalem neles afetos os mais diversos, tela em branco em que se projeta a fantasia. Emergem desejos, estabelecem-se relações — atualizações, transferência imediata: “Por não se explicarem, os ciganos exigem que nos expliquemos, mesmo involuntariamente” (p.25).

5 Curiosamente, num texto informativo sobre os ciganos (ACTON. *Gitanos*, p.4-6), o qual, segundo depoimento de Bartolomeu Campos Queirós, serviu-lhe de referência para a criação de sua narrativa, a origem desse povo nômade é rigorosamente demarcada: há mais de mil anos, seus antepassados viviam no noroeste da Índia, país dividido em castas. Alguns grupos de casta inferior descobriram que podiam melhorar o nível de vida, fazendo-se nômades. Tendo atravessado o Oriente Médio (a zona chamada de “pequeno Egito”), passaram a ser conhecidos como “egíptanos”. Os que decidiram migrar para a América do Sul tiveram a Espanha como ponto de partida na Europa Ocidental.

Ainda que o destaque da narrativa seja o aparecimento de uma criança, um menino (“Foi no tempo dos ciganos que eu o conheci” (p.8), detenho-me inicialmente na relação desse povo transitório com os outros moradores do povoado.

Sempre perseguindo “o eterno” — uma continuidade sem rupturas —, denegando, quem sabe, sua falta, encobrendo seu desejo, os habitantes se perturbam com o surgimento dos ciganos. Afinal, com essa “maneira milenar de estar no mundo — nascendo em cada chegada e morrendo em cada partida” — os nômades provocam um hiato na mesmice de uma existência sem novidades: “pelos frestas de portas e janelas tantos olhos os vigiavam” (p.9).

Uma abertura, um vazio que os ciganos sabem descobrir e ocupar: “Como num sonho, denso e distraído, [...] montavam suas tendas em terreno vago, sempre perto do descampado da igreja...” (p.9).

Montado seu acampamento — fixação provisória — é esboçada desde já uma outra montagem, *fantasmática*: esses gitanos se tornam objeto da atenção dos moradores, que, por sua vez, também se reduzem a objeto, a puro olhar (“tantos olhos os vigiavam”), capturado pelos estranhos visitantes.⁶ Acostumados a roubos, dizem, eles principiam por deter o olhar fascinado de seus hospedeiros.

Integração, harmonia — “uma vila colorida se aninhava naquele povoado antigo” — imediatamente rompida:⁷ “A presença dos ciganos mudava o ritmo de ser da cidade. Portas eram cerradas, roupas não dormiam em varal, nem cavalos soltos nos pastos” (p.9). Os moradores se trancam, afastam-se, por temerem, talvez, outras e maiores capturas.

Instaura-se, dessa forma, todo um jogo de afastamentos e aproximações, que irá nortear o rápido convívio dos habitantes da cida-

6 Segundo NASIO, em *A criança magnífica da psicanálise*, “há olhar pulsional quando não vejo mais nada, quando estou [...] fascinado pelo Outro, um Outro supremo e cegante [...] (p.61). [O sujeito] olha, e ele é ali todo olhar; [...] se faz olhar, lá onde não vê, no ponto cego” (p.81).

7 Nesse ponto, não deixa de ser igualmente curiosa a reação da cidade ao ser invadida pelos ciganos. Apesar da desconfiança, ela se afeiçoa aos visitantes, o que não acontecia com os ciganos europeus, a partir do século XVII: castigados, muitas vezes executados ou mutilados, eram duramente perseguidos. Cf. ACTON, *Gitanos*, p.8.

dezinha com os novos vizinhos. À distância, isolando-se inicialmente, os moradores se sentem, contudo, fortemente atraídos pelos nômades. Fugidios instantes de união acontecem, logo substituídos pela inevitável separação.

Sedutores, os ciganos atraem, num primeiro momento, por seu trabalho ruidoso, pela chama de suas fogueiras, por seus corpos à mostra, pelo brilho de seus tachos. Apesar do medo e das barreiras, os habitantes se deixam envolver, perdem suas rígidas referências, carentes, já quase enamorados. A precária fusão de dois mundos tão distintos parece apaziguar a cidadezinha inquieta: “A emoção se misturava: de um lado o recado dos céus e do outro a realidade dos gitanos. Essa dúvida se tornava o sossego da cidade” (p.11).

Mas os moradores se perturbam, uma vez mais, provocados agora pela exibição das mulheres ciganas: “E as ciganas de coloridas saias, andando pelas praças, pintavam de luz a cidade” (p.13).

O que querem essas ciganas?

Buscando a revelação de uma escrita antiga, oculta, querem saber sobre eles, seus vizinhos contidos: “E de rua em rua, de porta em porta, elas se ofereciam para ler o destino que diziam oculto na palma de todas as mãos. Contavam ainda que a mão era uma cartilha que elas aprenderam a decifrar com os egípcios, há muitos e muitos séculos” (p.13).

Vencendo novamente o temor, os habitantes também querem saber, desejan-tes:

E nas mãos que a cidade timidamente oferecia, estas ciganas — tiradoras de sorte — liam futuros cheios de amor e fortuna. Diziam de longas viagens e de terras desconhecidas. Falavam de um rapaz louro ou de uma rapariga morena que completaria a felicidade de cada um. Previam casamentos muito em breve e com muitos filhos. Viam um sinal de pequeno desgosto, mas a vida, esta seria longa e cheia de venturas (p.15).

As ciganas prometem a felicidade, “lêem” o desejo de cada um: desejo de ser amado plenamente, de descobrir e tomar posse do desconhecido, do estrangeiro.

Quando se estabeleceram na pequena cidade, os ciganos se tornaram objeto da curiosidade dos moradores, que pareciam indagar-lhes: “Que querem?” Ao buscarem decifrar uma escrita antiga, os visitantes retribuiriam a pergunta inicial; é como se dissessem: “Que querem vocês, que nos espream? Amor, fortuna, felicidade?” *Che moi?*

A resposta, *fantasmática*: o desejo de ser desejado. Decifra-se, de fato, uma escrita — primitiva, minimal. A leitura das mãos não passaria, assim, de uma cuidadosa encenação, a desvelar uma outra encenação: a montagem fantasmática. Os ciganos anunciam o que a cidade quer ouvir e são amados, ao proporcionarem a cada um a ficção de poder realizar o próprio desejo. Recebem amor, prometendo amor: “Assim, revelando desejos, confirmando anseios, realizando a fantasia, os ciganos passavam a ser silenciosamente amados” (p.17).

O que fora insinuado no início, timidamente, instala-se, incontrolável — a transferência imaginária:

E seus nomes — Normano, Amália, Nuno, Bonança, Árias, Lourença — passavam a viver secretamente no sonho de todos daquele lugar. Carentes de emoção, tramavam fugas, sonhavam estradas, pensavam ilimitado amor. Quem sabe fugir para conhecer o mundo de que só se tinha notícia raramente... (p.17).

O desejo, antes encoberto, agora desencadeado. Um desejo de seguir com os gitanos, de transformar-se em ciganos. Na busca do desconhecido, percorrer uma via de eterna novidade.⁸

O texto, aliás, reitera essa novidade — magia, estranheza e sedução dos cenários gitanos, que provocam mais e mais:

Nas noites, forte música saía das cabanas e, percorrendo a cidade, invadindo

⁸ Como indica o narrador, é grande a inventividade dos gitanos. Para ele, devem ter sido os gitanos, por exemplo, os inventores do circo — da festa, cor, forma e encanto desse espetáculo.

ouvidos, promovia sonhos. Em volta do fogo eles dançavam e mais dançavam.

Entre sons de violinos e guitarras, de suas bocas partia um canto bonito em língua diferente, que mesmo o silêncio quietava para escutar.

Com corações ameaçados todos da cidade dormiam. Em seus sonhos outros amores, novas fugas, pequenos barcos, grandes mares, nenhum abandono (p.19).

Incapazes, porém, de ousadias, os moradores parecem suprir sua falta, extasiando-se diante do espetáculo inusitado que oferecem seus hóspedes, enfeitados “com ouro nos dedos, nas orelhas, nos braços” — intrigantes, misteriosos, fascinantes:

[...] assentados em almofadas douradas de cetim, entre copos de vinho, eles resmungavam confidências que eram comidas pelas chamas da fogueira.

E todo esse brilho, luminoso, refletia em suas faces e tingia de força suas expressões (p.21).

Seduzida, a cidade não deixa de se alarmar, inquieta: “os vizinhos se reuniam em portas e varandas. Trocavam olhares, desfiavam conversas e suspeitas sobre a ventura dos visitantes. Suspeitavam roubos...” (p.24).

Capturados, os moradores querem saber ainda mais, querem mais, insatisfeitos. Mas os ciganos já não são capazes de apaziguá-los. Nômades, ensaiam uma nova partida, iminente: “Entre frestas de portas e janelas tantos olhos os vigiavam, agora com desalento” (p.27).

Desfazendo a colorida vila que se aninhara no povoado antigo, parecem dizer a cada um que os espreita: “Siga-nos”. Não é possível, porém, a partida. E a dúvida persiste, por não se conhecer ao certo o seu desejo, enigmático:

Ninguém sabia para onde iam os ciganos. Se voltavam para o Egito ou se tiveram notícias, pelas cartas do baralho, das minas de ouro do rei Salomão. [...] Sem saber se haveria regresso, a saída dos ciganos deixava nos habitantes da cidade um vazio impossível de ser preenchido com rezas, novenas, paciência. Era como se a alma ficasse, de repente, desabitada (p.27-29).

O que resta é a falta, mas uma falta descoberta, assumida, causa de desejo: “o amor clandestino e suspenso, inaugurado pelos viajantes, era compensado quando os olhos encontravam o terreno vago, ao lado da igreja, aguardando próxima visita, inesperada” (p.29).

Se aos ciganos sempre falta algo, agora aos habitantes da pequena cidade faltam os ciganos.

Entretanto, não se restringe a esses moradores, apresentados indistintamente na narrativa, o interesse do relato. Como se apontou, dentre eles um se particulariza desde o início — um menino — e é a relação dessa criança com os visitantes nômades que me proponho focalizar mais detidamente.

O seu aparecimento coincide com a chegada dos gitanos, estabelecendo-se imediatamente uma correspondência, uma conformidade entre ele e os novos hóspedes do povoado.

A primeira dessas equivalências diz respeito à indefinição. Insiste-se, igualmente, sobre o mistério que ronda esse menino, sobre a incerteza quanto a sua origem e quanto a seus desejos: “Não sei bem de que paisagem ele havia nascido, nem com que paisagem ele andava sonhando” (p.8). Tal qual ocorrera com os gitanos, é fluida a sua caracterização, por vivenciar os contrários, a falta de uma plena definição: “Ele era como a madrugada: perto de acordar, mas ainda cheio de sono. Era um menino feito da coragem e medo” (p.8). A referência à madrugada reitera essa incompletude. É um momento de separação, de perda: da morte da mãe e da partida dos gitanos.

Da mesma forma que esses últimos e diferentemente dos outros habitantes da cidadezinha, que precisam ser provocados pelos gitanos para revelar sua falta, o menino já se apresenta carente, em busca de algo que sempre escapa: “desejo escondido de ler a linha do horizonte e desvendar o mistério que diziam além dos mares e das montanhas” (p.8). Algo que está além, longe, sempre “escondido”. Desejo de ultrapassar um limite e atingir o estrangeiro.

Mas a correspondência menino-ciganos não é perfeita: a simbiose renunciada se rompe, ao emergirem diferenças. Ganha força, pois, o jogo que se instaurara em relação aos outros moradores: falta, inteireza provisória (ou miragem de uma inteireza); verificação da

falta, busca de outras formas de supri-la.

Senão, vejamos: no menino, a viagem se dá pela fantasia; os ciganos viajam, de fato. Há desejo de saber, de revelar mistérios, mas a criança se satisfaz devaneando, isto é, projetando num futuro ecos (recados) de um gozo antigo. Eco do mar — de amor. Nostalgia de uma completude apenas sonhada:

Adornando a mesa da sala da casa desse menino havia um caramujo. ... Sempre que os ciganos surgiam, armava no coração do menino a vontade de ter sempre esse caramujo sobre o ouvido. É que ele trazia, enrolado sob sua forma, o barulho das ondas do mar. Mar que existia depois das montanhas, atrás da linha do horizonte, mas que o caramujo mantinha como um recado ou uma saudade, fielmente (p.10).

Se o caramujo aponta para a falta, para o que se perdeu, nos ciganos o menino atualizaria esse objeto perdido, armando-se uma nova correspondência, que já traz em si, entretanto, a diferença: a herança dos pais ciganos *versus* a herança de seu pai.

Os primeiros legam aos filhos um trabalho bem específico: os meninos aprendem a moldar e a polir o cobre, e as meninas se iniciam na leitura das mãos. Já o pai do menino lhe transmite nostalgias, fantasias: “essa mania calada, esse jeito escondido e mais a saudade de coisas que ele não conhecia, mas imaginava” (p.12).

Mais uma diferença vem romper com outra equivalência, apenas esboçada: os meninos ciganos *versus* o menino “contido”.

Para o narrador as crianças gitanas não vivenciam a falta, possuem o que desejam — o gozo ilimitado: “Deitados, inteiramente aninhados no capim fresco, escolhiam as suas estrelas guias. Não teciam dúvidas acerca da origem nem intrigas sobre o futuro. Eles eram ali, presentes, nômades, portanto proprietários do mundo por não estabelecerem limites” (p.23).

Já àquele menino solitário falta o aconchego: “Sua vontade de partir veio, porém do desamor. Tudo em casa já andava ocupado: as cadeiras, as camas, os pratos, os copos. Mesmo o carinho distribuído” (p.12).

Uma falta que o fantasma de fustigação não é capaz de anular: “Por seguidas vezes a sua solidão se misturava aos ruídos do chicote do pai, nas costas. E desse surpreendente dueto também ele não sabia a dor maior, se a da carne ou a do coração” (p.12).

O menino quer, pois, oferecer sua mão para a leitura, assim como o restante da cidade. Quem sabe as ciganas não lhe prometem, igualmente, a felicidade? Teme, no entanto, que elas não descubram seus sonhos e não confirmem sua esperança. Tentando ler a própria mão, sua cabeça fantasia “exílios”. Diante da fuga impossível, a saída via *construção fantasmática*: “seu primeiro amor foi Lili. Ela era feita de papel impressa na cartilha, mas que lhe permitia repetir ao avesso: *Lili, olhe para mim!*” (p.16 - Grifo meu).

Construção que não se sustenta, contudo: “também ela continuava de olhar fixo sem o ensinar a decifrar a linha do horizonte ou a descobrir o que imaginava escondido atrás dos mares” (p.16).

É, então, na relação com os ciganos que, mais uma vez, ele procura preencher seu vazio:

[...] esta raça colorida, que roubava até o sono das crianças, se convertia em esperança para aquele menino contido...

Ele comungava a vontade de fazer-se atraído pelos ciganos e ser roubado por eles.

Ah, ser roubado era o mesmo que ser amado. Ele sentia que só roubamos o que nos falta. E ele — como gostaria de ser a ausência, mesmo dos ciganos (p.20).

Explicita-se, neste momento, o mecanismo fantasmático, acionado desde o início da narrativa: o menino quer ser *o que falta* aos gitanos. Ocupar o lugar do objeto *a*, em comunhão plena com o Outro gozante: “Para um menino, assim só, os ciganos eram uma espécie de sol que acordava os afetos. E era tanto o amor, que muitas vezes ele duvidava de tudo, pensava ser um cigano, esquecido em porta de família alheia” (p.22). Uma comunhão capaz de sustentar o romance familiar. E, nessa encenação contínua, a busca reiterada do gozo perdido: “Por todo tempo ele velava cada movimento daquele povo transitório e feliz, enquanto, debruçado sobre os joelhos, nos

cantos dos cômodos, escutava o barulho antigo das ondas presas no caramujo” (p.22).

Mas não há sossego possível para esse menino carente: “O medo da partida, desavisada, dos ciganos o incomodava. Não ser levado e continuar reparando as nuvens e descobrindo figuras fugazes, seguidamente...” (p.22).

No jogo da falta e do desejo — da ficção de poder realizar esse desejo e da constatação de sua impossibilidade — a atração pelos ciganos é associada ao temor de ser rejeitado e permanecer no devaneio. Uma atração que visa a camuflar um afeto maior:

Mas era essa mesma tarde que ameaçava o menino. Seu pai voltaria do trabalho e ele desconhecia a maneira como esperá-lo. Se limpo, se alimentado, se escondido no quarto ou no quintal entre sombras. Sua ansiedade era não saber como deveria estar para ser amado (p.24).

Diante do desejo enigmático do Outro, forja-se a resposta fantasmática. Mas a verificação da perda, do não-saber, insiste e prevalece: “Sem lugar, meio aflito, o menino tentava, de longe, adivinhar o pai pelo andar, pelo olhar, pela sua voz. Mas tudo era indecifrável, mesmo o nascimento” (p.24).

A solução é projetar, ainda, nos ciganos sedutores, sua fantasia: “Um pensamento feliz invadia, raras vezes, o menino, que passava então a construir estórias: Seria roubado pelos ciganos e o pai partiria para resgatá-lo. Ofereceria recompensa, mesmo pouca, pediria rezas” (p.26). A fantasia de ser aprisionado, amado completamente pelo pai-cigano, sem mais perdas e separações, em plena conformidade ao seu desejo: “É como todos os meninos ele voltaria para casa e se amedrontaria com os ciganos. Adotado, esqueceria o caramujo sobre a mesa, e pelas mãos do pai percorreria a vida e dormiria nas madrugadas” (p.26).

A partida dos ciganos interrompe, no entanto, esse devaneio feliz, fazendo persistir a verificação da perda:

Os ciganos deixavam a cidade e nem sempre desavisadamente. Enquanto dobravam as lonas, os tapetes, as sedas, empilhavam o cobre, o menino recolhia sua esperança, escondido entre roupas nos varais. [...] Então o silêncio se instalava, frágil e rígido como o vidro (p.28).

Passados “muitos anos”, ainda a repetição: o mesmo movimento incessante dos gitanos, que irrompem — “Chegam sem avisar, armam suas tendas, acendem fogueiras, prometem amores, falam de fortunas” (p.30).

E o menino? “Não faz muito, encontrei este menino. Estava alheio como antes da chegada ou depois da partida dos ciganos” (p.30).

O tempo passou e ele continua “menino”, já que seu tempo não é o cronológico e sim o tempo lógico da vivência fantasmática. No momento em que se narra a história, essa criança é reencontrada — atualiza-se. “Alheia”, estranha, insiste em seus devaneios, tal qual no início do relato. E, nesse final (ou reinício), destaca-se um ponto importante, a meu ver: “Ele passeava entre fadas, conchas, pássaros e domingos” (p.30).

Ora, está aí a síntese das obras do autor, até o momento de criação de *Ciganos* (1982):

. fadas: *Onde tem bruxa tem fada* (1979);

. conchas: *Mário* — ou de pedras, conchas e sementes (1982);

. pássaros: *O peixe e o pássaro* (1974);

. domingos: *Pedro* — o menino que tinha o coração cheio de domingo (1977).

O menino (autor?) não foi roubado pelos gitanos, mas tenta suprir sua falta, numa outra fixação/ficção — é capturado pela própria obra: ele “passeava entre fadas”.

O desejo de ser amado é alcançado, provisoriamente, via sublimação, e anuncia-se o mecanismo.⁹ Aliás, a montagem do próprio

9 Na citação do autor, que funciona como epígrafe de *Ciganos*, já se prenuncia esse propósito de se satisfazer através da ficção: “Nunca aprendi a leitura das mãos, mas, se as contemplo, acerto sempre pela fantasia.”

texto não deixa de ser a explicitação desse processo: se o amor pode ser compreendido como “de dois fazer um”, encontramos essa fórmula nas duas narrativas (a dos ciganos e a do menino) fundidas numa só — *Ciganos*. Uma fusão que denuncia, ao mesmo tempo, a divisão do sujeito.

O texto buscaria realizar, assim, a montagem fantasmática, ou seja, a miragem de uma captura: o sujeito — criança — evanescente é fixado nesse lugar de objeto *a*, para tentar encobrir o buraco no campo do Outro — ciganos.

Teria, no entanto, essa montagem saciado o desejo do menino? “Tentei por outra vez adivinhar seu pensamento. Vi que seu coração já não anda farto de desejos” (p.30). Insatisfeito, ele pede mais. Sempre mais: “Viagens a lugares que só existem muito depois das nuvens” (p.30).

Re-petição. Uma nova demanda e uma nova escrita da infância — *Índex*: “Tudo aquilo que me faltava eu já tinha deixado aqui.”¹⁰

Antes de me deter nessa nova narrativa, creio ser importante, ainda, uma referência a *Ciganos*. O que se constrói aí, no que concerne às personagens ciganos, reinventadas nesse relato, ultrapassa os limites do texto em questão. Como se afirmou anteriormente, na sua relação com outras personagens, sobretudo com o menino, esses ciganos desempenham uma função importante no processo de construção da obra do autor. Para explicitá-la, retomemos uma vez mais alguns de seus traços mais marcantes.

Na impossibilidade de se apreender sua origem e de se esgotar seu caminho, o que se realça é seu *percurso*, deslocamento incansável.

Nessa via, acontecem *fixações provisórias*, que propiciam a revelação de algo encoberto, escondido. O quê precisamente?

Num primeiro momento, afetos os mais diversos se atualizam nos gitanos. Aliás, seu *percurso* parece só ganhar sentido se possibilita essa atualização, implicação. Ao se instalarem por um certo tempo no povoado, eles perturbam, provocam rupturas, denunciam a falta de cada um, reanimam seu desejo mais secreto. E, nessa anco-

¹⁰ QUEIRÓS. *Ab! Mar*, p.31.

ragem, uma escrita antiga anseia se revelar. Os ciganos dizem poder lê-la, decifrá-la. Uma escrita que comanda todos os nossos atos, mas que não se identificaria com o destino, comumente associado à adivinhação cigana, já que pode ser atravessada, não permanecendo, pois, no nível de uma determinação imutável: a escrita minimal do *fantasma*. Fantasma que aponta para uma plenitude de gozo: ser completamente amado, enquanto objeto do gozo do Outro.

Nas paradas provisórias do percurso cigano, que proporcionam tamanha implicação, desvela-se toda uma série de encenações, a mais relevante delas, o jogo da falta e do desejo: a busca de algo que sempre escapa e a crença na possibilidade de se tamponar essa falta através de outros e novos expedientes.

Não seria precisamente este o mecanismo de uma escrita literária?

Não sendo viável recuperar plenamente a origem desse ato — um impossível retorno às fontes — e não se encerrando jamais a busca do escritor (texto algum será capaz de suprir uma falta estrutural, de apreender o Real), o que se impõe — e me interessaria destacar — é o processo mesmo dessa escrita.¹¹ A tentativa de inscrição daquilo que não cessa de não se escrever.

Mas não é só. Como se ressaltou em relação aos ciganos, nesse percurso há fixações — pontos de ancoragem — em que se atualizam afetos (fontes que retornam), revelando-se em última instância a montagem fantasmática. Ficção insuficiente para preencher o vazio, já que o processo não se estanca. E o sujeito pede mais: sempre, repetidamente, a diferença.

Se, como indica Lacan, estilo é a “via por onde a verdade¹² mais escondida se manifesta nas revoluções da cultura”,¹³ não poderíamos compreender esse *percurso cigano*, reinventado na escrita de Bartolomeu Campos Queirós, como a *metáfora do estilo*?

11 Como se ressaltou na Introdução, o Real, mesmo sendo “um furo situado no centro de nossa experiência”, é “o nosso exterior mais longínquo”, um lugar “no qual somos *estranheiros*”. Cf. NASIO. *A criança magnífica da psicanálise*, p.64. (Grifo meu).

12 Verdade da criança, do sujeito — a verdade fantasmática.

13 LACAN. La psychanalyse et son enseignement. *Écrits*, p.458.

Nessa perspectiva, seria possível considerar o próprio texto *Ciganos* como uma parada provisória nessa via de incessante novidade.

INDEZ

Verifiquemos, enfim, esta outra ancoragem: *Indez*.

O título nos remete imediatamente a essa idéia de um novo rumo num percurso. Senão, vejamos seu sentido dicionarizado: “Indez — do latim ‘indicii’ (subentende-se ‘ovum’): ovo indicador; diz-se de, ou ovo que se deixa no ninho para servir de chama às galinhas.”¹⁴ O que se ressalta aí é a noção de indicar, ou seja, nesse caminho, é apontada uma nova direção: um novo chamado das origens.

As atuais personagens se instalam, agora, em um pequeno sítio:

Era uma casa feita em adobe, cheia de portas e janelas que se abriam para um grande curral, com sombras e verdes de vários tons. Caiada em branco, ela acolhia o vento, o sol, a lua, a família [...] de Antônio. Escolheram estar ali, nesse pedaço de mundo aberto, recebendo recados da vida pela natureza. Aprendendo com as estações, as mudanças, as perdas, os enxertos. Assis-tiam às florações, podavam as árvores em luas certas e falavam pouco de outras felicidades (p.13-14).

A personagem-menino é finalmente nomeada: Antônio. Se em *Ciganos* não se define o local do desenrolar da história (fala-se em “cidade”, “lugar”, “povoado antigo”), nessa nova narrativa, diferentemente, há uma cuidadosa montagem de um cenário rural, em que se experimenta um íntimo convívio com a natureza e com rígidas tradições:

A primavera, o verão, o outono e o inverno eram nomes que se misturavam com outros reinos. A gente só conhecia a estação das águas e a estação da seca. [...] O mundo não estava dividido em dois, um para as pessoas grandes,

14 FERREIRA. *Novo dicionário da língua portuguesa*, p.358.

outro para os miúdos. As emoções eram de todos. Todos ficavam felizes nas festas de casamento, nos bailes juninos, nos almoços de batizado. Todos viviam da mesma tristeza nas quaresmas e da mesma angústia pelas estia-gens que atacavam as plantações (p.9-10).¹⁵

Na caracterização desse cenário, fórmulas as mais diversas são reaproveitadas, ou seja, diferentes escritas se entremeiam para formar a trama da narrativa.¹⁶

Logo no início, destacam-se citações de parlendas e cantigas:

. Eram os pedacinhos de sabão, do perfumado, colocados no telhado com um pedido: “Santa Clara, mande o sol para enxugar nosso lençol”.

. Tempo [...] de passeios mato a dentro com o coração rezando: “São Bento, água benta, Jesus Cristo do altar. Arreda cobra, arreda bicho, deixa o filho de Deus passar”.

. E na boca da noite a roda rodava no quintal cheio de cantigas: “Se esta rua fosse minha, roda pião, eu mandava ladrilhar, bambeia pião, que o pai Francisco entrou na roda, rodeia pião, e eu sou pobre, pobre, pobre na palma da minha mão, roda pião” (p.9).

A partir das citações, o que vai se ressaltar é a noção de que algo já está escrito — ou se escreve —, e essa escrita preexistente se oferece, em toda a sua diversidade, à leitura e/ou observância de cada um. Vejamos algumas de suas manifestações.

A ESCRITA DA NATUREZA — OS SINAIS DO COTIDIANO

Nesse cenário rural, os signos da natureza desempenham um papel de destaque na rotina dos moradores. O “destino do tempo”, segundo o narrador, é permanentemente “escrito no movimento

15 Curiosamente, percebemos nesse ambiente interiorano resquícios da sociedade medieval, que não fazia uma nítida distinção entre o mundo das crianças e o mundo dos adultos. Cf. ARIËS. *História social da criança e da família*, p.275.

16 No dizer de BARTHES, em “O estilo e sua imagem” (*O rumor da língua*), p.140-142, “são *patterns* sintagmáticos, fragmentos típicos de frases [...], cuja origem é inidentificável [...]. São repetições, não fundamentos; citações, não expressões; estereótipos; não arquétipos.”

das estrelas, na cor das nuvens, no tamanho da lua, na direção dos ventos” (p.9). Os pássaros, por sua vez, “entrando pela boca da noite”, escrevem “com penas noturnas no céu” (p.85), tornando possível a previsão da chuva, colheita, frio. Já o sol, que segue “o desenho das telhas”, acaba por bordar “sinhaninhas” no interior da casa e traçar quadrados no assoalho.

Até as roupas estendidas no varal “escrevem cores no campo verde” (p.14), indicando a direção dos ventos. E, quando os mais velhos começam a engordar galinhas, as crianças lêem nelas o aviso de que um novo irmão está para chegar.

A FIXIDEZ DAS CRENDICES E SUPERSTIÇÕES

Rituais e prescrições comandam os diversos momentos da infância, repetindo o passado e determinando o presente e o futuro.

No dia em que o umbigo da criança cai, a parteira se incumbem de enterrá-lo em local escolhido: “Se no jardim com flores, a menina seria bela e boa jardineira; se na horta, o menino seria lavrador e, se no curral, boiadeiro” (p.10).

Para menino com fala atrasada, a indicação da madrinha é água do sino da igreja em dia de chuva, que seria capaz de ajudar na fala, levando o menino a falar “somente em hora certa”. Para ter “ouvido treinado”, basta enfiar dente de alho com azeite quente de mamona dentro dos ouvidos. No caso de a criança urinar na cama, um chocalho de cascavel amarrado no pescoço resolve o problema.

As próprias crianças se dispõem a seguir as determinações, cuidando, por exemplo, para não apontar estrelas, a fim de evitar verruga na ponta do dedo. E renovam pedidos, sabendo a fórmula certa: “primeira estrela que eu vejo, me dê tudo que eu desejo” (p.33). Para um menino aprender a nadar, a solução é engolir piabas vivas e, quando o dente cai, é preciso jogá-lo em cima do telhado e de costas.

Em relação às doenças ou acidentes, tratamentos diversos são enumerados: benzeções com raminho de arruda, contra “vento vi-

rado, quebranto ou mau-olhado”; passeios no curral, para o cheiro “curar tosse comprida”; leite ferroso, no qual se mergulhara uma ferradura de cavalo, em brasa, também para tosse; chá de sabugueiro, para catapora romper mais cedo; banho com sangue de tatu, para a criança não ter doenças de pele.

Para mordida de escorpião, o ritual exige cuidados especiais: um tijolinho preto, feito de chifre de veado galheiro do mato, é molhado no leite e colocado sobre o lugar da mordida. Depois de um longo tempo, joga-se o tijolo numa vasilha de leite, que imediatamente fica escuro, por causa do veneno que o tijolo absorveu.

Ditados são sempre lembrados: “Menino que brinca com fogo molha a cama toda noite” (p.35); “Filho criado é trabalho dobrado” (p.81). As crianças, atentas, aprendem “a lei das coisas”: “O pai e a mãe eram a primeira escola. Eles sabiam lições que só podiam ter sido escutadas de pessoas muito sábias, que viviam em reinos de primavera” (p.18).

A ROTINA DA RELIGIÃO

Entre esses rituais e crenças, os preceitos da religião católica se fazem notar desde o nascimento.

Se o menino morre sem ser batizado, é condenado, mesmo inocente, “a viver eternamente no limbo, lugar sem luz” (p.11). Em casos de dificuldades, todos os santos protetores das crianças são chamados em seu auxílio: Santa Terezinha do Menino Jesus, São Tarcísio, São Domingos Sávio. Quando as doenças se agravam, acontecem rezas — “tríduos, novenas, trezenas, em companhia dos vizinhos”.

Na decoração da casa, não podem faltar o coração de Jesus e o de Maria na sala de visitas. A confiança no Anjo-da-Guarda, “zeloso e guardador”, não tem limites: “Sua veste era de rosa mais encarnado, seus olhos azuis. Tudo era de uma beleza que merecia crença” (p.43).

As festas religiosas são as mais comemoradas. Na Semana Santa,

a devoção começa na missa do Domingo de Ramos, cheia de cantos. Mas, se esse é um tempo de jejuns, orações e penitências, é também de medo: demônios, mula-sem-cabeça, alma do outro mundo, assombrações. No sábado, “rompem aleluias”, e tudo volta ao seu lugar, “salvado pelo sofrimento de Cristo” (p.60).

Em maio, chega a vez das coroações de Nossa Senhora e de mais cantos, além dos cartuchos de amêndoa — “comida dos anjos”.

Nas festas juninas, em homenagem a Santo Antônio, São João, São Pedro e Santana, caso as brasas da fogueira queimem as pontas dos dedos, a oração está “na ponta da língua”: “Fogo não tem frio, água não tem sede, ar não tem calor, o pão não tem fome. São Lourenço, curai estas queimaduras pelo poder que Deus vos deu” (p.65).

No Natal, o presépio enfeita a casa, com vasos de folhagens e bichos diversos: carneiros, cobras, cavalos, girafas, elefantes, passariños, cachorros e patinhos de celulóide.

O grande acontecimento da infância é, porém, a Primeira Comunhão, que requer uma preparação penosa e um cuidadoso treinamento: é preciso evitar de todas as formas que a hóstia venha a tocar o dente. Caso isso aconteça, o gosto de sangue surge na hora, dizem. Com “medo de morder Deus”, a saída do menino é ficar recitando “os dez mandamentos de cor e salteados” (p.89).

OS ENSINAMENTOS DA ESCOLA

Numa sala caiada de branco, em quatro mesas grandes os alunos são divididos conforme a série: primeira, segunda, terceira e quarta. Tabuadas e pontos ocupam cada criança, em meio a dizeres repetidos da professora: “Pedro Álvares Cabral descobriu o Brasil em 1500, o sol era uma estrela de quinta grandeza, uma grosa igual a 144, uma légua o mesmo que seis quilômetros” (p.91).

O melhor da aula é, no entanto, o seu final. A professora encerra as lições, lendo histórias encantadas: “Eu não sei se vi, se ouvi ou se

morei lá. O castelo era todo em ouro e cercado por jardins infinitos de girassóis” (p.71).¹⁷

AS HISTÓRIAS FAMILIARES

Diferentemente da mãe do menino em *Ciganos*, que só surge na narrativa no momento de sua morte, a mãe de Antônio é uma presença viva e alegre, sempre disposta a se fazer criança para os filhos. Ela não narra histórias; prefere encená-las. Com anilina para doces, por exemplo, colore as águas do tanque e nele mergulha alvas galinhas legornes, que se tornam multicoloridas, “desenhadas em livro de fadas” (p.51). No dia primeiro de abril, frita sonhos recheados de algodão e, em passeios com os filhos, se é longa a distância, inventa “contar as estacas da cerca, “correr atrás da sombra”, “pular carniça”, “andar no ritmo dos escravos de Jó” (p.55).

As irmãs do menino preferem brincar de dar aulas para ele, que é obrigado a receber “ordens e mais ordens: assentado, silêncio, não olhe para o lado, cuidado, olhe o castigo” (p.53).

A avó, em visita prolongada por ocasião dos aniversários, assentada no penico sobre a cama, coberto com a saia rodada, conta histórias de mulas-sem-cabeça, almas do outro mundo e lobisomem. Já o avô repete pequenas fórmulas: “Cadê o toucinho que estava aqui? O gato comeu. Cadê o gato...”

Mesmo o avô materno, morto há longos anos, é fonte de narrativas misteriosas, que misturam “crime, prisão, ciúme, traição”.

O pai, homem de poucas palavras, também tem seus relatos: “Às vezes contava curtas histórias. A da galinha que entrou debaixo do caminhão e ele não teve como não matá-la. Os pintinhos ficaram piando em volta da mãe morta. [...] Ele tinha alguns livros velhos, que lia sempre. Eram histórias de grandes homens” (p.37-83).

Não se reduz, contudo, a esses relatos, ficções, dizeres e encena-

17 O texto narrado é do próprio autor e se intitula “Gruda Cisne”, uma adaptação para o teatro do conto de Grimm, “O cisne encantado”.

ções, a história familiar a ser decifrada e/ou assimilada. Outras leituras se fazem, freqüentemente, a saber, a leitura do olhar, da face, do afeto.

“Rabiscando” os olhos nos adultos, antes de comer mais um doce nas festas de aniversário, decifrando a tristeza do pai em suas rugas e em seu franzir de testa, lendo a ternura do avô em seus abraços e risos, as crianças vivenciam o amor cotidianamente. Silencioso, esse amor pode ser adivinhado no cuidado da mãe ao realizar as tarefas domésticas; no corpo forte do pai; nos murmúrios, noite adentro no quarto do casal; no calor da cozinha, palco de novos e velhos relatos; nos braços que levam cada filho para a cama e ajeitam o cobertor por sob o queixo.

Lê-se o silêncio; as palavras ruidosas que trazem “de volta a infância antiga” ou decifram “o futuro escrito por Deus em linhas tortas” (p.85). Interpretam-se os gestos da mãe bordando o linho branco, o olhar do tio que se ausentara por longo tempo. Escritas variadas que tecem uma história antiga e incessantemente renovada.

E é precisamente nesse universo complexo, em que preexiste essa rede de escritas, que Antônio, a personagem-menino de *Index*, vem se inserir. Escrever a sua própria história.¹⁸

O que se marca são os diversos tempos de sua infância, que recebem nomes de momentos de orações: “Louvor da Manhã”; “A Força da Hora Nona”; “Plenitude do Meio Dia”; “As Horas Completas”.

A reincidência da demanda vem jogar, nessa nova narrativa, com a ficção de ser plenamente desejado. Contrariamente ao menino de *Ciganos*, que já se apresenta carente, Antônio é amado assim que chega ao mundo.

Seu aparecimento, inesperado — nasce antes do tempo, de sete meses —, se acompanha de sucessivas *construções fantasmáticas*: todos

18 Como indica Marc Strauss, é neste “lugar do Outro — no dizer de Lacan — que o pequeno ser humano terá de se subjetivar, para se achar aí, se reencontrar aí”: mergulhar nesse “banho”, nessa série de histórias “de gerações, lendas familiares invocadas, deveres alegados, esperanças [...] formuladas”. STRAUSS. A verdadeira função do pai é unir um desejo à lei. In: MILLER, Gérard. *Lacan*, p.45.

desejam vê-lo; é querido pelos irmãos, pelos amigos da família, pelos parentes mais distantes — “também pudera, quem não ia gostar de um menino nascido de improviso sem respeitar calendário” (p.11).

Uma outra escrita, primitiva, se revela dessa forma, ou seja, a montagem fantasmática: Antônio se faz objeto da atenção e do afeto de quantos o rodeiam. Enrolado em mantas bordadas, aninhado, aconchegado no canto do catre da mãe, ele ganha olhares, proteção, cuidados: “Era preciso atravessar distâncias para buscar o leite forte das cabras em retiros; protegê-lo contra as correntes de ar e sereno; banhá-lo em água morna de malva, sem esquecer os chás de funcho, poejo, erva-doce, macela” (p.11).

Parentes próximos e distantes se ocupam em observá-lo: uns dizem que é “a cara do pai”; outros vêem “o nariz da mãe mais o queixo do avô”; outros ainda afirmam que parece um anjo — “Benza Deus — só faltando as asas” (p.12). Antônio atrai atenções como um “sol assustado”, com seus cabelos “espetados” e olhos tão grandes.

Por ocasião das doenças, as atenções só fazem aumentar: “A tristeza passou a rondar a casa e se mostrava até no olhar dos irmãos. O pai ficou por lá, no quintal, para caso de alguma emergência, sem trabalhar no campo” (p.17).

É curioso notar neste ponto traços do menino-personagem de *Ciganos*, que retornam em *Índex*. Na primeira narrativa, a criança quer ser *o que falta* ao Outro, provocando, assim, o seu desejo. Aqui, Antônio recebe olhares, cuidados e atenções, por ser tão frágil, prematuro, e haver o risco de, um dia, *faltar* ao Outro: “A primeira frase que ouviu deve ter sido: ‘Achei que ele não ia escapar, mas acabou escapando. Esse menino vive é de teimoso’” (p.18).

No seu primeiro aniversário, a festa é preparada com esmero e carinho: arrumação cuidadosa da casa, doces variados, muitos vizinhos, presentes. Segundo a mãe, Antônio “bem merece” todo esse capricho; já o pai, orgulhoso, passeia entre os convidados com o filho nos braços, sem poder esconder tanta felicidade.

O amor que a família e os amigos sentem pelo menino é adivinhado, visto, “lido”, escutado, experimentado e sobretudo retribuí-

do:

Se ganhava em idade, Antônio também crescia em amor. Agora com mais de um ano e corpo firme, ele estendia os braços se oferecendo para todos. [...] Dava a pensar que ele vivia sempre com muita saudade mesmo dos desconhecidos. Sua maneira de olhar [...], seu modo de se aninhar nos braços, dava nas pessoas uma vontade muito forte de fazê-lo sumir entre carinhos. Apertá-lo em abraços e escondê-lo no coração. Parecia um amor de inveja. Todos queriam é ser amados como ele (p.29).¹⁹

Esse amor ilimitado que recebe parece saciá-lo, completá-lo, e a sua inteireza se reflete até na maneira como é chamado. Mesmo tão meigo, carinhoso, de “doçura transparente”, ninguém ousa lhe dar um apelido: “Falavam o nome por inteiro como que preservando tudo que era dele, sem desejo de reparti-lo em pedaços” (p.29).

O que o menino de *Ciganos* busca, Antônio atinge: a correspondência olhar/ser olhado; amar/ser amado.

No que concerne à questão do olhar, um fato merece destaque. Fascinados pelo olho de vidro do avô morto, Antônio e seus irmãos se lançam em brincadeiras, que visam à repetição de um sentimento de inquietante estranheza:

Entravam pelo quarto da mãe, sem o menor ruído. Abriam a bolsa. Tiravam o envelope. O olho de vidro verde do avô estava aberto, sem dormir, olhando sem piscar. Os meninos, que procuravam o medo, de novo se amedrontavam. Voltavam correndo para a cozinha, encaroadinhos de pavor, buscando os braços quentes dos pais (p.31).

Gozo e prazer se alternam nesse jogo. Como os meninos ciganos que se aninham no capim fresco, Antônio se aninha no aconchego do calor familiar. E, apesar de se sentir atraído pelo desconhecido, encontra no espaço doméstico as mais diversas formas de satisfação.

¹⁹ Como se viu, o “menino contido” de *Ciganos* também tem saudades do que não conhece.

Num primeiro momento, encanta-se com os brinquedos que ele próprio inventa, a partir de frutos e sementes. Mais tarde, a sua distração é observar as maravilhas da natureza e correr pelos matos, em companhia dos irmãos.

Uma outra diversão que preenche o seu tempo são as brincadeiras (encenações) solitárias, em que dialoga com frutas e plantas. Embora com dente de alho enfiado dentro dos ouvidos, para ter “ouvido treinado”, Antônio continua falando e ouvindo apenas barulhos de que gosta: água, vento, folha, passarinho, silêncio e tempestade.

As encenações da mãe também provocam sua fantasia, o romance familiar: em meio a galinhas legornes coloridas com anilina, o menino se imagina “príncipe e filho de mágicos”.

Pouco a pouco, no entanto, esse mundo completo em que vive a criança começa a se desfazer, denunciando a *falta*, o não-saber. Em “A Força da Hora Nona”, já há prenúncios dessa descoberta. Recitando à primeira estrela que aparece no céu, Antônio pensa em sua vontade de crescer rápido, para viajar com o pai pelos sertões,²⁰ montar a cavalo, tirar o leite das vacas. Mas o medo de nada ser assim — de sua esperança não se confirmar — sufoca-o de dúvidas. Nesses instantes, tal qual em *Ciganos*, o enigma prevalece, e a criança aprende, perplexa, a conviver com os mistérios da vida.

A relação cotidiana com o pai também não é mais marcada por tantas certezas. Apesar de este ainda lhe falar, às vezes, “de forma tão doce”, restam indagações quanto a seu afeto: quando o vê escrevendo seu nome, o da mulher e o dos filhos, Antônio, sem conhecer as letras, quer descobrir se o próprio nome está perto ou longe do nome do pai.

Esse desejo de saber, ele parece herdar da mãe, que, em certas ocasiões, tem os olhos “vazando todo o céu”, em busca de paisagens que estão além, distantes e desconhecidas (p.39). Em tais mo-

20 Como os ciganos, seu pai sempre parte nas madrugadas, para percorrer estradas com seu caminhão.

mentos, o que o menino adivinha é que a tristeza também é possível.²¹

A falta que se desvela gradativamente em “A Força da Hora Nona” começa a crescer na “Plenitude do Meio Dia”. Surgem, neste ponto, outras formas de dúvidas, mistérios e enigmas.

Não se compreendem ao certo, por exemplo, as circunstâncias da chegada de um novo irmão. A mãe deixa escapar apenas frases que a criança não entende: “Acho que vai ser lá para setembro...”; “É, estou preferindo cor de rosa”. E a madrinha acrescenta: “Você vai deixar de ser o caçula.”; “Não vai ser a raspa do tacho” (p.45).

Quando Ana nasce, e o umbigo é enterrado no jardim, Antônio descobre, enfim, que o seu foi levado pela correnteza. Nesse instante, o medo do abandono o invade; medo do que ele, “menino de correnteza” (menino cigano?), poderá ser.

Nos conselhos da madrinha, que lhe diz para “ficar bonzinho” e não dar trabalho à mãe, Antônio escuta que não é um bom menino: “Pela primeira vez sentiu que viver demandava não compreender” (p.46).

Mas nem tudo é tristeza. Ele ainda tem o olhar do pai — que se diverte observando a mania de o filho ficar “rabiando” os adultos — e o seu amor. Comendo maçãs enroladas em papel roxo, que esse pai-cigano lhe traz de longas viagens, Antônio não pode deixar de pensar no que deve haver além das montanhas: “cidades, florestas, rios, mares. Ah! o mar feito de água salgada que nem gosto de lágrima! Tão grande que só tinha uma margem” (p.47). Da mesma forma que o menino de *Ciganos*, ele só deseja, agora, o ilimitado.

E, nessa nostalgia de um espaço além, busca redimensionar antigas referências. Tendo-lhe ensinado que, ao encontrar um ninho, é preciso deixar um ovo — o indez — para que a galinha continue a botar, a vontade da criança é levar consigo esse indez, a fim de que a galinha, sem direção, construa outro ninho, em lugar distante.

21 Em *Ciganos*, a atração da criança pelo desconhecido é herança do pai, como anuncia o narrador.

Reconstrução de uma origem, de um “outro ninho”. Não seria precisamente este o processo de *Indez?*²²

Mas retornemos a Antônio e a seus anseios. A reincidência da falta provoca novamente a vontade de partir: “Sair procurando o seu umbigo pelo mundo inteiro. Com o coração apertado sentiu saudades do mar. No escuro lambeu o sal das lágrimas” (p.54). Tal qual o menino de *Ciganos* escutando o caramujo, há a nostalgia do mar — do amor. Saudade, talvez, do tempo em que se sentiu completamente amado, enquanto objeto do desejo do Outro.²³

O jogo anunciado nesse primeiro texto se repete, dessa forma, em *Indez?*. Vivenciando o desamor, Antônio experimenta, uma vez mais, a miragem de um amor supremo: na quinta-feira santa, depois de pescarias com o pai, volta para casa instalado em suas costas, “olhando o mundo por cima” (p.60). E o desejo de ser como ele renasce: ser do seu tamanho, ter a sua barba e o seu chapéu, viajar pelas estradas, em incessante aventura. Com um “chapéu no nome”, conforme lembra a professora, o menino se sente “quase igual” a esse pai tão forte.

Mas chega o tempo de nova perda: a morte da avó. Por já conhecer bem “os pesares dos vivos”, Antônio não se espanta mais: “Se as estações das águas e a estação das secas se repetiam em cada ano, também as dores, as perdas, os medos se repetiam para cada um” (p.62).

Ele sabe que uma possibilidade de ultrapassagem dessas barreiras está “entre as letras e seus silêncios”. Pela leitura se faz possível o devaneio e a viagem por mundos distantes: “Mundo que o olhar não alcançava mas que o livro trazia” (p.86).

Depois de presenciar muitas separações, em “As Horas Completas” é a vez de o menino partir. Não há mais *construções fantasmáticas* nesse confronto com a própria falta. Para terminar seus estudos, ele

22 Em entrevista ao jornal Estado de Minas (28/03/89, Segunda Seção, p.1), assim se refere o autor a seu relato: “Ele é autobiográfico na medida em que rememora parte da minha infância [...], sem abandonar a possibilidade de narrar também o desejo *daquilo que não foi?*”. (Grifo meu).

23 Como se afirmou no capítulo II, seria justamente esta a feição do fantasma: “memória de um paraíso que jamais existiu”. Cf. GANTHERET. *L'incertitude d'eros*, p.77.

deve ir morar com o avô, na cidade maior.

Na boléia do caminhão dirigido pelo pai, vê seu mundo ficando para trás: o gado, os córregos, as pontes, as cercas, as árvores. Mais “a saudade já sentida” de tudo que abandona.

Ao chegar à casa do avô, um quarto imenso e a lembrança da avó o esperam: “O resto estava cheio de vazio” (p.94). O pai retorna ao campo, Antônio está sozinho.

Depois de tanto tempo — “Não sei quantos anos se passaram” — o que foi feito do menino?

Hoje, ainda, a sua permanência: “Sei que continuo recebendo recados de Antônio sempre...” (p.95). A partir dos mais variados estímulos — enumeração detalhada de objetos, percepções e acontecimentos antigos —, o narrador afirma não poder esquecer esse menino: “Mesmo se tento prestar atenção ao meu trabalho, se escrevo com caneta vermelha a azul [...], Antônio não me deixa” (p.95). Assim como ocorre em *Ciganos*, no instante em que se narra a história, a criança é reencontrada — atualiza-se.

Se no início já se percebe a profunda ligação do narrador com os fatos narrados — “a gente só conhecia a estação das águas e a estação da seca” (p.9) —, agora se explicita a sua implicação com a personagem-menino, que é incapaz de abandoná-lo: “Não sei qual de nós tem mais medo ou qual de nós tem mais amor” (p.95). No jogo da falta e do desejo, o medo de perder vem se alternar, novamente, com a ficção de um amor completo.

Ao revisitar a infância, reinventada nesse novo ato, experiências afloram, retornam — e a *verdade fantasmática* se manifesta.

Mas teria *Index* restaurado, enfim, as origens?

Vejamos o que nos propõe o seu autor: “Por mais que tudo se diga, a palavra não esgota o esquecido. Por mais que a tudo cale, ela não preenche o vazio”.²⁴

24 Trecho de entrevista concedida por Bartolomeu Campos Queirós ao Suplemento Literário do Minas Gerais (21/10/89, p.8-9).

“... DAS SAUDADES QUE NÃO TENHO”

Entre a feitura de *Ciganos* (1982) e a de *Índex* (1985), uma outra escrita da infância acontece, em 1983: “... das saudades que não tenho”. Narrativa autobiográfica, retoma *Ciganos*, prenunciando, ao mesmo tempo, acontecimentos de *Índex*.²⁵

Sublinhemos, inicialmente, o título do relato. Com ele, somos introduzidos imediatamente na dimensão da falta, ou seja, ao retificar o poema de Casimiro de Abreu, “Meus Oito Anos”, o autor aponta para uma felicidade que não houve na “aurora” da sua vida. O conscientemente lembrado jogaria, assim, com a saudade do que não se conhece, denunciada em *Índex* e, sobretudo, em *Ciganos*.²⁶

Observemos o que se apresenta nesse depoimento e que se repete nas duas outras narrativas.

O início nos remete para a noção, exaustivamente desenvolvida em *Índex*, da preeminência do Outro sobre o sujeito. Algo já está escrito — “isso fala dele” — mesmo antes do seu nascimento: “Nasci com 57 anos. Meu pai me legou seus 34, vividos com duvidosos amores, desejos escondidos. Minha mãe me destinou seus 23, marcados com traições e perdas. Assim somados o que herdei foi a capacidade de associar o amor ao sofrimento” (p.27).

O que se destaca, no entanto, é bem diferente da escrita do afeto que se oferece a Antônio desde o seu primeiro instante de vida. Trata-se, ao contrário, de uma herança da perda e do sofrimento. A rotina da religião se faz notar não através de festas e comemorações e, sim, pela imposição do pecado — da falta: “Morava numa cidade pequena do interior de Minas, enfeitada de rezas, procissões, novenas e pecados. Cidade com sabor de laranja-serra-d’água, onde minha solidão já pressentida era tomada pelo vigário, professora, padrinho,

25 Se considerarmos o estudo de LEJEUNE. *Le pacte autobiographique*, p.25-29, poderemos afirmar que em *Índex* haveria um pacto romanesco e em *Ciganos* sequer haveria pacto, tal a imprecisão da personagem-menino.

26 Como indica Leyla PERRONE-MOISÉS, em “A criação do texto literário” (*Flores da escrivania*), p.108, “lembrar-se do que nunca existiu é não conformar-se com o mundo e suas histórias, não considerar o real como o inelutável; é afirmar que as coisas poderiam ter sido outras, poderão ser outras.”

beata, como exemplo de perfeição” (p.27).

É preciso seguir os mandamentos da Lei de Deus, apesar de a realidade circundante não ser a da perfeição: “ser menino era honrar pai com seus amores ocultos. Gostar da mãe e seus suspiros de desventuras. Amar a Deus sobre todas as coisas, mesmo tendo a mão do vigário passeando sobre minhas pernas” (p.27).

A avó de Antônio, contadora de histórias, aparece também nesse relato, mas suas narrativas não são de mulas-sem-cabeça ou de lobisomem; elas têm como objetivo reforçar o pecado e a culpa:

[...] assentada no penico que ela colocava sobre a cama, e cobrindo seu gesto com a saia, nos contava longas estórias de reinos que ela havia visitado. Lugares lindos com [...] meninos [...] assistindo Nossa Senhora aparecer sobre arbustos. Lugares que conheceríamos um dia desde que fôssemos obedientes, não mordêssemos a hóstia, não tivéssemos maus pensamentos e acreditássemos que nascer era ganhar um pecado original, mesmo sem merecer (p.28).

Os ensinamentos da escola e os livros de poesia impõem a felicidade infantil — “corações inocentes”, “alegria divina” — e lamentam que essa infância não volte jamais.²⁷ A vivência cotidiana é, porém, a do desamor, como a do menino de *Ciganos*, e tão distinta da realidade de Antônio, que recebe tanto carinho dos pais: “Meu pai não passeou comigo montado em seus ombros, nem minha mãe cantou cantigas de ninar para me trazer o sono” (p.27).

A leitura do olhar também se insinua, mas o que se decifra é a exigência do bom comportamento e não o amor vivenciado em *Indez*: “Minha primeira cartilha foi o olhar do meu pai, que me autorizava a comer ou não mais um doce nas festas de aniversário. Comer com a boca fechada, é claro, para ficar mais bonito e meu pai receber elogios pelo filho contido que ele tinha” (p.28).²⁸

27 Assim como ocorre em *Indez*, encontramos aqui os dizeres repetidos da professora, lembrados com ironia: “Na escola aprendi a mais abstrata das lições: o sol era uma estrela de quinta grandeza. Saber tal coisa [...] era um passo para vencer na vida” (p.29).

28 Reencontramos aí o “menino contido” de *Ciganos*.

A mãe não inventa brincadeiras para os filhos; nesse depoimento, ao contrário, ela vive a repetir lugares-comuns: “Ela era capaz de dizer coisas que nenhuma mãe do mundo dizia, como, por exemplo: Mãe é uma só. Quando eu morrer, você vai sentir a falta que eu faço, mas será tarde. Tudo que faço é para seu bem, mas você é um mal-agrado” (p.28).

O fantasiar fica, então, por conta da criança, que, cheirando o papel roxo das maçãs trazidas pelo pai de suas tantas viagens, quer crescer logo, “para pisar terra com fruto cheiroso, papel tão fino, cor assim forte”.²⁹

Por imposição e capricho da mãe, não pode evitar o estudo do violino, atividade que não agrada ao pai: “Conforme o dia e minha carência, errar fazia parte de minha música. O que minha mãe achava um fracasso meu pai achava um sucesso” (p.29).

O fato é que esse violino se torna uma possibilidade complementar de fugas e sonhos: o primeiro mapa, a primeira viagem. Fantasia que perdura até o dia em que o pai, “num dos brandos momentos de desentendimento” com a mãe, quebra o instrumento: “Eu nunca mais toquei”.

De tão grandes perdas, resta ao escritor uma recordação: “Eu tenho um retrato de minha mãe, tamanho postal, entre flores e trepadeiras. Fotografia que ela ofereceu a meu pai, durante o noivado, com a seguinte dedicatória: “Ao meigo Geraldo, uma pálida lembrança de Maria” (p.29).

Lembrança incapaz de lhe restituir a inteireza inaugural de Antônio, mas suficiente, quem sabe, para aguçar a falta do menino de *Ciganos*: “Sou cada vez mais intensamente cercado, coberto, envolvido, abraçado e sufocado pelo vazio que cada perda estabelece” (p.29).³⁰

29 Aparecem, nesse trecho, as maçãs que Antônio também ganha do pai, mais o desejo de se aposar do estrangeiro, característico do menino de *Ciganos*.

30 Depoimento do autor em mesa-redonda — “A Estilística e as questões do Estilo” — realizada na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, em novembro de 1988.

Uma falta que o move, incansavelmente, em seu infindável *percurso cigano*: “Hoje meu investimento primordial é o das palavras. Possuir a palavra é inaugurar emoções [...] e, principalmente, munir-se para resistir à solidão definitiva. [...] Nascer para a contínua procura da plenitude” (p.29).³¹

31 QUEIRÓS. Literatura e infância. *Releitura*, p.53.

CAPÍTULO IV

A FALTA ENCENADA

Eu tenbo sempre a impressão de que existe alguma coisa além [...], uma outra coisa e um outro alguém [...]. Uma agitação me leva a correr o mundo à procura [dessa] coisa ou [desse] alguém [...]. Mas não é a procura de um “lar perdido”: é uma perseguição do Romance, de uma vida múltipla. Meu “eu” não me basta e, quando eu passo algumas semanas em Kuala Lumpur, vivendo numa pequena rua entre malasianos e chineses, meu “eu” se diversifica e, quando se faz isso cinco, seis vezes ao ano, há diversificação criadora do eu, há Romance vivido. Há sobretudo criatividade, porque escrever um livro ou variar sua vida é sempre criatividade, ou seja, se reencarnar, se multiplicar, se diversificar. Se eu vou à Polinésia, às ilhas Seychelles ou ao Oregon, é pela necessidade de ruptura e de renovação [...]. Não se trata de fugir da realidade, mas de partidas visando à exploração e à conquista [...] do mundo e da vida. (Tradução minha).

Romain Gary

Judeu russo naturalizado francês, Romain Gary nasceu em Moscou, em 1914, e morreu no final de 1980 em Paris. Único escritor na história a ganhar duas vezes o prêmio Goncourt, Gary escreveu mais de trinta obras, usando em algumas delas pseudônimos diferentes: Lucien Brûlard, Fosco Sinibaldi, Shatan Bogat e Émile Ajar.

Da mesma forma que os textos de Bartolomeu Campos Queirós, sua escrita é marcada pela insistente explicitação de uma *falta*.

Promessa ao amanhecer, narrativa autobiográfica publicada em 1960, assim a introduz: “Acabou-se. A praia de Big Sur está vazia, e continuo deitado na areia, no mesmo lugar onde caí. [...] Aos quarenta e quatro anos ainda estou sonhando com uma ternura especial”.¹

Em *Toda a vida pela frente*, lançado em 1975 sob o pseudônimo de Émile Ajar, presenciemos uma constante busca de carinho:

Lá sempre tem mulher se defendendo durante o dia e tinha sempre uma ou duas que vinham me ver e me diziam: [...]

– Você tem uma mamãe?

Eu dizia que não e sentia pena de Madame Rosa, mas o que é que vocês querem. Havia uma principalmente que me cobria de ternurinha.²

Há o mesmo desejo em *Luz-Mulher* (1977): “Dois seres perdidos que se escoram em sua solidão e a vida espera que isso passe. Uma ternura desesperada, que não passa de uma necessidade de ternura”.³

Nesse último texto, destaco o narrador-personagem Michel. Logo no início da narrativa, ele conhece Lydia, predestinada a substituir sua primeira mulher, que está prestes a morrer:

Não sabia o que fazer e veio em meu auxílio aquela mulher de revoltos cabelos brancos, vestida de um amplo casaco cinza, pagando a corrida e voltando-se para mim, com mais ironia do que solicitude:

– Parece que as coisas vão mal [...].⁴ É recente...?

[...]

– O quê?

– Que você ficou órfão de uma mulher?⁵

1 GARY. *Promessa ao amanhecer*, p.7.

2 AJAR. *Toda a vida pela frente*, p.42-43.

3 GARY. *Luz-Mulher*, p.21.

4 GARY. *Ibidem*, p.6.

5 GARY. *Ibidem*, p.23.

A leitura de *Promessa ao amanhecer* faz com que seja possível identificar em Lydia traços de Nina, a mãe do próprio sujeito-autor: os cabelos brancos, o mesmo casaco cinza. Além do mais, no trecho citado, a expressão “órfão de uma mulher” só reforça essa identificação. A partir dessas evidências, poderia afirmar que há uma forte implicação entre Michel e Gary. Uma leitura mais atenta de ambas as narrativas confirmará essa leitura, creio eu.

Mas a procura de uma atenção materna não se esgota nessas obras. Como se viu nos exemplos iniciais, *Toda a vida pela frente* se constrói a partir da grande carência do órfão Momô, criado por uma velha prostituta no bairro parisiense de Belleville.

Estende-se, assim, a rede de relações: Michel-Momô-Gary. Diversas mulheres se colocam no lugar do Outro materno, e o sujeito vai buscar, sempre, ser o que falta a esse Outro. Textos diferentes nos informam sobre contextos distintos, a partir de uma mesma falta.

Abordemos mais detidamente essa falta.

Em Gary, a tentativa incessante de encobri-la se manifesta através de um recurso exaustivamente explorado: a encenação.⁶ Seus textos se montam como espetáculos, em que personagens se iludem em *mise-en-scènes* que visam a torná-las especiais aos olhos dos que as cercam.

GARY — A CONSTRUÇÃO DE UMA PERSONAGEM

Coerente com a montagem de sua obra, a vida do escritor também se anuncia como uma cuidadosa encenação ou, segundo suas próprias palavras, como um “romance vivido”: “Eu [...] tomava a vida como um gênero literário”.⁷ A mobilidade constante, os deslocamentos contínuos — atos incansavelmente diversificados — mar-

6 É bom lembrar que o fantasma é cênico, é imagético. Simulacro de gozo, é uma maneira de o sujeito encenar o Real, para suportá-lo.

7 GARY. *Promessa ao amanhecer*, p.299.

cam essa produção desde a infância.

Tal qual ocorre com os ciganos do texto de Bartolomeu Queirós, não se conhecem ao certo as origens de Gary.

Embora registrado Romain Kacew (sobrenome do segundo marido de sua mãe), a identidade de seu verdadeiro pai permanece enigmática. A fim de suprir essa falta, o próprio Romain, ainda na juventude, escolhe Ivan Mosjoukine, astro do cinema mudo russo, para representar tal papel.

Sua cidade natal torna-se, igualmente, fonte de mistérios: tendo nascido em Moscou, declara, durante toda a vida, ser originário de Wilno, para onde partiu com a mãe, ainda pequeno, em 1917. Assim como os ciganos, ele se sentia “filho das grandes florestas”: segundo sua biógrafa, “a primeira paisagem que se enraíza no coração de Romain é uma floresta. Uma floresta espessa e sombria, como nas lendas, e que, no entanto, ergue bem reais, ao redor de Wilno, seus grandes carvalhos, suas faias, antigas como a Lituânia”.⁸

Se a sua origem não se define, seu percurso, diferentemente, é bem marcado: de Wilno, o menino e a mãe se dirigem a Varsóvia, onde moram temporariamente, até se instalarem em Nice: “Russos em Nice, judeus na sociedade russa, ateus entre os judeus, os Kacew não pertencem a nenhum clã ou grupo: eles vivem um para o outro, solitários, à margem de toda fraternidade do exílio”.⁹

Personagem de um roteiro já traçado na infância, Gary tem cada um de seus passos predeterminado pela mãe, sendo ela própria uma atriz fracassada. Em *Promessa ao Amanhecer*, assistimos aos primeiros ensaios de sua performance como escritor, sempre dirigidos pelas aspirações de Nina:

[...] suas ambições artísticas nunca se realizaram, e ela contava comigo para concretizá-las. Eu estava, de minha parte, decidido a fazer tudo que estivesse ao meu alcance, para que ela se tornasse, através de mim, uma artista célebre e aclamada e, depois de ter longamente hesitado entre a pintura, o palco, o canto e a dança, optei um dia pela literatura, que me parecia o

8 BONA. *Romain Gary*, p.36. (Tradução minha).

9 BONA. *Ibidem*, p.14. (Tradução minha).

derradeiro refúgio, nesta terra, de todos que não sabiam onde se enfiar.¹⁰

A caça ao pseudônimo se inicia também na infância: “Não nos faltava nada, agora, para dar a nossos sonhos um começo de realização, senão encontrar um pseudônimo digno das obras-primas que o mundo aguardava de nós”.¹¹

O próprio sobrenome Gary, como se viu, apesar de oficial, não passaria de um pseudônimo. Naturalizado francês e incorporado às Forças Aéreas em 1940, ele acaba por acrescentar ao Kacew esse nome de guerra, um verbo russo, no imperativo, que significa: “Queima!”. Uma antiga canção cigana lhe serve de fonte: “Gari... Gari..., queima, queima, meu amor”.¹² Em 1951, Kacew desaparece, e é legalizada sua nova assinatura: Romain Gary.

Aliás, esse nascer e morrer, em chegadas e partidas — típico dos ciganos —, é uma constante na montagem de sua vida. Senão, vejamos: nascido Kacew, faz nascer Gary. Mata Kacew, mas antes já fizera nascer para a literatura Brûlard, Sinibaldi e Bogat, que têm, no entanto, vida curta. O que perdura por mais tempo e com maior fama é, sem dúvida, Ajar (“brasa”, em russo), enquanto Gary-autor agoniza: os críticos consideram-no incapaz de renovar-se literariamente. Morto, de fato, Gary, depois de seu “canto do cisne” — *Лужа Mulher* —, Ajar sobrevive, até que um livro do próprio Gary, publicado postumamente, revela a grande farsa e enterra, finalmente, Ajar: *Vie et mort d'Émile Ajar*.

Mas foi como Ajar que Gary ganhou seu segundo Goncourt, com *Toda a vida pela frente*, armando-se, na ocasião, uma nova encenação:¹³ para enganar a imprensa, um primo do autor, Paul Pavlowitch, é convidado a interpretar o papel do misterioso escritor.

Outras encenações marcam, igualmente, a vida de Romain Gary.

Casado com uma atriz, Jean Seberg, elabora e dirige roteiros cinematográficos, tendo um intenso convívio com personalidades de

10 GARY. *Promessa ao amanhecer*, p.20.

11 GARY. *Ibidem*, p.23-24.

12 Cf. BONA. *Op. cit.* p.66. (Tradução minha).

13 Em 1956, com *Les racines du ciel*, ele já obtivera tal prêmio.

Hollywood. Além desses roteiros, alguns de seus romances são levados ao cinema, como *Luz-Mulher*,¹⁴ com a direção de Costa-Gavras e a participação de Yves Montand e Romy Schneider, e *Promessa ao Amanhecer*, protagonizado por Melina Mercuri.

Mais uma representação ocupa-o por longos anos, também ela preconcebida pela mãe: a diplomacia. Fascinada pela França, capaz de abandonar o país de origem por uma fantasia, Nina transmite ao filho, ainda criança, seus devaneios:

Minha mãe falava da França como outras mães falam da Branca de Neve e do Gato de Botas e, apesar de todos os meus esforços, nunca pude me desembaraçar completamente dessa imagem feérica de uma França de heróis e de virtudes exemplares. Sou provavelmente um dos raros homens do mundo que permaneceram fiéis a um conto de fadas.¹⁵

E, no seu amor alucinado, exige que Romain venha a representar essa pátria ideal em outras terras: “Meu filho vai ser embaixador da França, cavaleiro da Legião de Honra...”

Sonho parcialmente realizado: “sou hoje em dia Cônsul da França, companheiro da Libertação, oficial da Legião de Honra...”¹⁶

Aliás, em Gary, a sensação reiterada de fracasso e impotência parece advir dessa não-concretização do desejo da mãe. Não tendo outra ambição que a de agradar a quem tanto ama, busca alcançar a totalidade de cada sonho, sem fissuras, sem limites, e todo o seu empenho se apresenta insuficiente e frustrante: “O que pude fazer, tentar, esboçar, é ridículo, inexistente, nulo, comparado a tudo que minha mãe esperava de mim”.¹⁷

Sabe-se, no entanto, que seus empreendimentos são sempre grandiosos.

Na juventude, se lança em forma dramática de representação, ao participar ativamente da Segunda Guerra Mundial, como oficial avi-

14 No Brasil, o filme recebeu o título de *Um homem, uma mulher, uma noite*.

15 GARY. *Promessa ao amanhecer*, p.40-41.

16 GARY. *Ibidem*, p.41-42.

17 GARY. *Ibidem*, p.323.

ador, e dedica a Nina os feitos heróicos: “Nas horas mais duras da guerra, encarava o perigo com um sentimento de invencibilidade. Nada podia me acontecer, pois eu era o ‘happy end’ dela”.¹⁸

No final da vida, morta a mãe, tenta suprir a própria falta em viagens a lugares longínquos, de onde envia reportagens para grandes jornais e revistas. Não consegue, no entanto, para si mesmo, o *happy end* planejado, e sua morte trágica pode ser entendida como sua última encenação.

Em dezembro de 1980, aos 66 anos, um ano após o suicídio de sua mulher, Gary se mata com um tiro na boca, deixando numa carta os indícios de explicação de seu gesto: que este seja interpretado a partir do título de uma de suas obras — *La nuit sera calme*. O ato final de uma *mise-en-scène*, em que a morte fora cuidadosamente anunciada: “à medida que eu crescia, minha frustração de menino e minha confusa aspiração, longe de cessarem, cresciam comigo e se transformavam aos poucos em uma necessidade que, nunca, nem mulher nem arte bastariam para tranquilizar”.¹⁹

Focalizemos mais de perto algumas de suas obras mencionadas: *Promessa ao Amanhecer*, *Toda a Vida pela Frente*, *Luz-Mulher*.

PROMESSA AO AMANHECER

Nesse relato, Gary procura reconstruir um percurso vivido: da infância em Wilno e em Varsóvia, passando pela adolescência em Nice, os estudos universitários iniciados em Aix-en-Provence e concluídos em Paris, a entrada na Força Aérea Francesa, a participação na Segunda Guerra Mundial, até o final dos combates e o retorno a Nice, ao encontro de Nina, que lá ficara.²⁰

18 GARY. *Promessa ao amanhecer*, p.37.

19 GARY. *Promessa ao amanhecer*, p.14.

20 Como ressalta sua biógrafa, o escritor não evoca, em seu relato, a Revolução Russa, nem a miséria de Wilno, tampouco o anti-semitismo de seus vizinhos em Varsóvia. Cf. BONA. *Romain Gary*, p.31.

Aliás, nesse percurso, o mais importante parece ser a tentativa de fixar sua relação com essa mãe indomável, disposta, por sua vez, a enfrentar as maiores dificuldades e a empreender todas as lutas, para ver cumpridos os sonhos feéricos.

Mas quem é Nina?

Pouco se diz de seu passado (seria filha de um relojoeiro judeu, deixara a família aos 16 anos, casara-se duas vezes), mas, quando na infância um colega de Romain se refere a ela como uma “velha mundana”, a reação do menino é de dúvida e perplexidade:

[...] não sei de onde tirara sua estranha informação. Será necessário dizer que nada, no passado da minha mãe, justificava uma tal calúnia? Minha mãe talvez não tivesse sido a “grande artista dramática” que ela, às vezes, pretendia ter sido, mas tinha, de qualquer forma, atuado num dos bons teatros de Moscou, e todos que a conheciam nessa época, todas as testemunhas de sua juventude, me falavam de um ser orgulhoso, cuja beleza extraordinária não havia nunca se esvaído nem perdido (p.121-122).

Se os outros falam vagamente sobre sua juventude (teria chegado a cantar em cafés decadentes e em boates para soldados), ela própria, ao contrário, não se explica. Sim, amara um homem “apaixonadamente”, que não a tratou, contudo, “como se fosse um cavaleiro”. Nada mais. Até mesmo o pai de seu filho permanece na sombra. Seria Kacew, aquele que dera seu nome à criança e acabara por “morrer de medo” a caminho da câmara de gás? Ou Ivan Mosjoukine, o ator que um dia os visita em Wilno e é recebido com atenções especiais? O que se sabe é que, na infância, presentes surgem, esporadicamente, enviados por um misterioso doador; cartas circulam, entre suspiros e algumas lágrimas, fazendo com que Romain entenda desde cedo que é preciso evitar o assunto do pai. Não lhe resta outra saída, nesse momento, senão contentar-se com informações pouco lisonjeiras, escutadas de antigos conhecidos, que o reconhecem como o filho “de uma saltimbanco e de um aventureiro”.

Já que as origens de Nina não se definem, o que se destaca em *Promessa ao Amanhecer* é a trajetória dessa mãe-cigana, sua busca incansável de alguma coisa além, grandiosa e inatingível.

O quê precisamente?

Em meio a fantasias cuidadosamente produzidas, a França sobressai, como se viu, enquanto país mitificado:

[...] terra longínqua onde as mais belas histórias realmente aconteciam, todos os homens eram livres e iguais; os artistas eram recebidos pelas melhores famílias; Victor Hugo tinha sido presidente da república [...]; poderíamos encontrar açúcar e manteiga em todos os locais (p.34-35).

E é em direção a essa terra idealizada que ela parte com o filho pequeno, empenhada em vivenciar, nessa “pátria de todas as justiças”, uma estrutura do universo que tenha mais lógica e coerência.

Ainda nas florestas lituanas, é pelo olhar da mãe perdido no espaço, pelo seu sorriso ingênuo e feliz, por sua voz maravilhada, que Romain se inteira de projetos fabulosos e perturbadores acerca de seu futuro em solo francês. Projetos que não o abandonam nunca e levam-no a adotar definitivamente essa outra “mãe-pátria” imortal e a buscar uma vida “pela França, pela França, sempre recomeçada”: “Frequentemente tentei me orientar nos ‘porquês’ e nos ‘como’ desse amor surpreendente de uma velha senhora russa por meu país. Nunca consegui chegar a uma explicação muito clara” (p.198).

Se o filho não sabe explicar as fantasias da mãe (reitera-se incessantemente esse *não saber* revelar tantos enigmas), ela, diferentemente, não tem dúvidas sobre o que os espera na nova terra: em suas imagens exaltadas, nenhuma inquietação sobrevém, capaz de alterar-lhe os projetos.

E a mãe sabe, principalmente, o que Romain deverá ser, deverá fazer, por ela, pela França, a fim de que seus sonhos se realizem. Obcecada por seu devaneio, essa cigana engenhosa não se preocupa em revelar o destino do filho: prefere escrevê-lo, traçando-o passo a passo em roteiros audaciosos.

Senão, vejamos o que ele precisará ser para satisfazê-la: oficial de cavalaria, oficial de guarda, general, cavaleiro da Legião de Honra, advogado, diplomata, embaixador da França, virtuose do violino,

dançarino, Nijinski, um grande violonista, ator, cantor, poeta, Gabriele d'Annunzio, Ibsen, Victor Hugo, Émile Zola, prêmio Nobel, um titã da literatura. Seu nome será um dia inscrito em “letras de ouro” nas paredes do liceu em Nice; subirá as escadas do Panteão, em roupa de gala, cheio de glória, sucesso e honrarias; terá todas as mulheres a seus pés (exceto as ciganas, das quais é necessário afastar-se), as mais lindas, as grandes bailarinas, as *prima-donas*; fará essas mulheres sofrerem, mas nunca receberá dinheiro delas; encomendará seus ternos em Londres; terá um imenso carro amarelo conversível; ganhará prêmios no concurso hípico; nunca adoecerá; e, sobretudo, irá defender até o fim sua mãe, deixando-se matar se preciso for.

Tamanhos encargos estabelecidos para o filho parecem ser uma forma de a mãe suprir a própria falta, “exorcizar” sua solidão feminina: solitária, sem marido ou amante, Romain se torna “sua única razão de viver e esperar” (p.31).

Atividades as mais diversas — lutas, sacrifícios — visam ao sustento daquele que um dia ainda iria lançar “o mundo a seus pés”.

Perambulando pelas ruas de Wilno, com seu casaco cinza e uma valise na mão, vende falsas “jóias de família” ou “modelos vindos de Paris”, fabricados por ela mesma (chega a ter uma casa de “alta costura” — *La Maison Nouvelle*).²¹ Em Varsóvia, e depois em Nice, dedica-se a todo tipo de trabalho, chegando até mesmo a ler mãos para sobreviver.

O seu “combate” diário (o significante insiste, nos vários momentos da narrativa) e deslocamento contínuo são marcados por encenações, que fazem ressurgir a “famosa” atriz dos palcos de Moscou. Nas variadas ocupações, não hesita em mentir, enganar, trapacear, buscando reproduzir, em cenas do cotidiano, grandes textos teatrais: “Ela adorava as belas histórias, a minha mãe” (p.214). Instalada no *Hotel-Pensão Mermonts* em Nice, circula pelo mercado de *La Buffa*, exibindo-se para verdureiros e peixeiros, seu principal público desde então.

21 Não deixa de ser interessante cotejar a figura de Nina, na sua itinerância, com as ciganas do texto de Bartolomeu Queirós, as quais, de coloridas saias, também andavam de rua em rua, de porta em porta.

Espectador dessa performance, o filho, por sua vez, não pode escapar de atuar, cotidianamente, fazendo jus ao papel que lhe fora reservado. Cabe-lhe, assim, cumprir o destino escrito pela mãe e, nessa árdua tarefa, insiste em afirmar que procura dar sempre o melhor de si.

Logo no início da narrativa, é anunciada sua disposição:

[...] pensava em todas as batalhas que combateria por ela, na promessa que fizera a mim mesmo, na aurora da vida, de lhe fazer justiça, de dar um sentido a seu sacrifício e de voltar um dia para casa, depois de ter disputado a posse do mundo com aqueles que tinha aprendido tão bem a conhecer, desde meus primeiros passos... (p.10).

Aliás, aos oito anos, a decisão já está tomada: “tudo que minha mãe quisesse eu lhe daria” (p.40).

Suas promessas são, pois, variadíssimas e sempre dizem respeito a tarefas grandiosas: consertar o mundo; ser o mais malabarista de todos os tempos; matar Hitler; escrever a obra-prima imortal; atingir a perfeição. Assistindo a um filme sobre Picasso, ao ver seu pincel “perseguido o impossível”, almeja conseguir, da mesma forma, com uma caneta, essa “apreensão do mundo sempre recomeçada”, o “gosto pelo estilo”, o desejo de “atingir o cume e aí permanecer para sempre, numa espécie de saciedade total” (p.80).

Provocado, ainda na infância, pela leitura de *A ilha do tesouro*, de Stevenson, Romain não cessa de buscar, tal qual os ciganos enfocados anteriormente, algo que se assemelhe às minas de ouro do rei Salomão:

A imagem de um baú de madeira cheio de dobrões, rubis, esmeraldas e turquesas [...] é para mim um tormento perpétuo. Continuo convencido de que isso existe em algum lugar, que basta procurar bem [...]. Nunca deixei de ser assombrado pelo pressentimento de um segredo maravilhoso e sempre caminhei sobre a terra com a impressão de ter passado ao lado de um tesouro escondido. Quando vagueio às vezes sobre as colinas de São Francisco, Nob Hill, Russian Hill, Telegraph Hill, poucas pessoas suspeitam que esse senhor de cabelos branqueando está à procura de um Abre-te, Sésamo; que

seu sorriso desiludido esconde a nostalgia da palavra-chave [...]; vasculho demoradamente com o olhar o céu e a terra, interrogo, chamo e espero. Sei naturalmente dissimular tudo isso sob um ar cortês e distante: tornei-me prudente, finjo ser adulto, mas, secretamente, vigio sempre o escaravelho de ouro, e espero que um pássaro pouse no meu ombro, para me falar com voz humana e me revelar afinal o como e o porquê (p.95-96).

Quando criança, esse segredo parece se revelar por breves instantes. Num celeiro abandonado, perto do prédio onde mora em Wilno, vê, um dia, “um casal muito ocupado”, formado por um padeiro e uma servente, e não vacila em reconhecer a natureza exata do fenômeno que observa: “Era a primeira vez que assistia a esse gênero de embate” (p.77). Diante desse “processo extraordinário”, “conduta bizarra”, ele acredita ser possível atingir o absoluto:

O gosto pela arte, esta obsessiva busca da obra-prima, apesar de todos os museus que visitei, todos os livros que li e todos os meus próprios esforços no trapézio voador, permanece para mim, até hoje, um mistério tão obscuro quanto era há trinta e cinco anos, quando me inclinava do teto sobre a obra inspirada do maior padeiro da Terra (p.81).

E Romain não desiste de procurar essa perfeição, ou seja, cumprir sua promessa e realizar o desejo da mãe: “já não sabia muito bem o que era o seu sonho e o que era eu” (p.157).

Lutas diversas são travadas desde a infância, visando à concretização desse sonho. Proezas amorosas, já aos nove anos de idade, caça ao pseudônimo, corridas contra o relógio, perseguições erráticas e atividades as mais variadas marcam seu percurso atribulado (como o da mãe), antes mesmo da participação na Segunda Guerra Mundial.

Mas o que ele realiza, de fato, parece-lhe, como se disse, muito pouco em relação aos projetos de Nina: seus ternos são feitos em Londres; torna-se escritor, cônsul da França; ganha prêmios e medalhas; atrai atenções por seus feitos: “Sempre preciso de um público para dar o melhor de mim mesmo” (p.169). Entretanto, não é cantor, nem pintor, nem violinista. Sua única grande façanha, a seu

ver, é a de ter vencido o campeonato de pingue-pongue de Nice, em 1932. Sempre lhe falta algo: “Eu me debati. Não combati, realmente” (p.303).

Essa reiterada explicitação da falta se faz presente em praticamente todos os momentos de sua vida: um vazio que o amor intenso da mãe não foi capaz de preencher. Aliás, é uma constante em seu relato essa alternância entre uma grande carência e a “formidável potência de amor materno”, a carga de afeto que parece massacrá-lo. Em vários pontos da narrativa, afirma ser a carência o efeito mesmo de tanto amor:

Não é bom ser tão amado assim tão jovem, tão cedo. Isto cria maus hábitos. A gente crê que é possível. A gente crê que em algum lugar isto existe, que pode ser reencontrado. A gente conta com isto. A gente olha, espera, aguarda. Com o amor materno, a vida nos faz ao amanhecer uma promessa que não cumpre nunca (p.30).

Numa abordagem possível desse “amor absoluto”, surgem em seu texto sucessivas *construções fantasmáticas*, revelando-se, assim, uma outra escrita, que não a do destino traçado pela mãe: a escrita primitiva do fantasma. Objeto de um amor supremo, instrumento do gozo do Outro, ele retribui tamanho afeto incondicionalmente: “o mundo todo não era bastante grande para conter meu amor por minha mãe”(p.24)²²

Dentre as diversas construções, uma se destaca, referente ao *olhar*. Ser olhado pela mãe é a tônica dessa relação intensa, e ela o olha de maneiras diversas: com atenção, triunfo, gratidão, enternecimento; às vezes com ingenuidade, consternação e “súplica muda”; com reprovação, estupefação, incompreensão, quando algo em seus planos ameaça falhar; silenciosamente, sorrindo, demoradamente; com olhos “faiscantes e aossados”; e, ainda, com “esse ar pacificado das cadelas que aleitam seus filhos” (p.13). Em certas ocasiões, a mãe pede a

22 Vale reiterar que a estrutura do fantasma é precisamente esta: o sujeito se torna objeto, enquanto o Outro desejante se reduz igualmente a objeto desejado.

Romain que erga o olhar para o céu e, ao fitar os olhos azuis do filho, readquire forças para seu combate diário ou se deixa levar por devaneios indecifráveis.

Sua voz, igualmente, sobressai muitas vezes na rememoração do filho: alta, com um forte sotaque russo, mas também melodiosa e suave. Durante a guerra, ao conversar com Nina pelo telefone, o que ele escuta é “essa voz da fêmea que perdeu o seu filhote” (p.242).

Abraços o envolvem, da mesma forma, em qualquer lugar, diante de qualquer um. Quase sempre com gestos teatrais, ela aperta Romain nos braços e o beija: “Tudo nela era imediatamente exteriorizado, proclamado, declarado, trombeteado, projetado para fora ...” (p.41).

Com sua “violência, variações de humor, falta de comedimento, agressividade, gosto pelo drama, caráter excessivo”, a mãe chega a esbofetear o filho, quando este não reage às insinuações de um colega sobre o passado da velha senhora.

Mas qual é, de fato, a reação de Romain ao se saber objeto de tão conturbado amor?

Além de amar a mãe, de prometer cumprir o destino que lhe fora reservado, de lutar e encenar, vivencia instantes de dor, vergonha, inquietação, pânico, vontade de morrer. Ou se reduz à imobilidade mais completa.²³ Diante das exibições de Nina, ele fica, tantas vezes, “petrificado”, “transformado em estátua”. Aliás, essa imobilidade já se faz presente, de alguma forma, na própria encenação da mãe, que parece ter uma predileção especial pela fixidez dos clichês, por uma linguagem ritualizada, fática: “ela nunca hesitava diante de um lugar-comum” (p.17).

Uma outra reação do filho merece destaque. Confrontado com esse afeto ilimitado, ele procura explicar seus próprios sentimentos. Criticando violentamente a psicanálise, “uma forma aberrante e totalitária”, que procuraria “nos submeter ao jugo das suas próprias perversões” (p.67), anuncia:

23 É possível associar essa imobilidade à fixidez da cena fantasmática, em que vários cenários acabam por revelar uma mesma busca de gozo. Capturado nessa cena, o sujeito parece experimentar um gozo ilimitado.

[...] nunca tive por minha mãe inclinações incestuosas. [...] Se é verdade que nunca cheguei a desejar fisicamente minha mãe não foi tanto em razão desse laço de sangue que nos unia mas principalmente porque ela já era uma pessoa idosa e, para mim, o ato sexual sempre esteve ligado a uma certa condição de juventude e frescor físico. [...] Não creio, então, ter sentido pela minha mãe, que nunca conheci realmente jovem, a não ser sentimentos platônicos e afetuosos (p.65-66).

Curiosamente, apesar de vivenciar tantos excessos, o que ele acredita experimentar é tão somente a “simplicidade do amor filial”, ressaltando o “caráter comum, fraterno e reconhecível” de sua ternura: “Não amei minha mãe nem mais, nem menos, nem diferentemente do que o comum dos mortais” (p.66).

Essas declarações de Gary merecem alguns comentários.

Inicialmente, diria que, de fato, à época de sua juventude (décadas de 30 e 40), proliferavam críticas que pretendiam “psicanalizar” autores, de forma questionável. O próprio Gary nos oferece, mais adiante, um bom exemplo dessas interpretações, ao afirmar que a princesa Marie Bonaparte realizou sobre ele, a propósito do livro *Vin des Morts*, um estudo de vinte páginas: “Era bastante claro. Eu sofria de complexo de castração [sic], de complexo fecal, de tendências necrófilas, e não sei mais quantos pequenos problemas, com exceção do complexo de Édipo; pergunto-me por quê” (p.171).

O que eu sublinharia, porém, é a denegação evidente na explicação de Gary sobre seu amor por Nina, o que só reforça a simbiose entre o sujeito e o Outro materno: ora, o desejo pela mãe não implica a posse sexual. Além do mais, as *construções fantasmáticas* atualizam, sem dúvida, esse complexo nuclear de cada um de nós: como se viu no capítulo II, através do fantasma, o complexo de Édipo perdura.

Mas, conforme apontei anteriormente, meu intuito é marcar, na escrita literária, a insistência dessa atualização, através de repetições multiformes, e não “pequenos” ou grandes problemas de autores.

No que concerne a Gary, o que prevalece é a constatação de que algo falta, a experimentação da perda. Assim sendo, nas mais distintas situações em que se encontra, é realçado sempre um *vazio*: igreja

vazia, restaurante vazio, bar vazio, bandeja vazia, dormitório vazio, ponte vazia, aléias vazias, céu vazio, horas vazias, mãos vazias. Na enumeração exaustiva dos companheiros mortos na guerra, atualizam-se, ao que tudo indica, antigas separações.

Diante de tamanha falta, ele sente, então, uma necessidade “obscura e confusa”. Necessidade de amizade; de elevação, de descanso; de formas e cores; de seu blusão de couro a envolvê-lo e de seu boné sobre o olho; de ressuscitar, vencer e superar barreiras; de ter confiança em alguém; do “reconforto de uma feminilidade ao mesmo tempo vulnerável e dedicada, submissa e agradecida”: “O vazio tornou-se para mim o que conheço hoje de mais populoso” (p.239).

Precisa, pois, de “bóias” para sobreviver — bóias femininas principalmente. Sob o olhar de uma mulher se vê “completo, direito, sólido sobre as pernas”, reeditando, talvez, a primeira bóia à qual se agarrara com perfeita segurança: “uma mãe, afinal, é alguma coisa que só nos abandona muito raramente” (p.278).

E a sua mãe-cigana insiste em não abandoná-lo, percorrendo com o filho as mais diferentes rotas. Mesmo quando ele a deixa em Nice e durante os cinco anos de guerra, Nina o acompanha através de cartas e nas fantasias de Romain, já que, para ele, os deuses se esqueceram de cortar o cordão umbilical: “A vitalidade de minha mãe, sua extraordinária vontade empurravam-me para a frente e, na verdade, não era eu que errava assim de avião em avião, mas uma velha senhora disposta, vestida de cinzento, com uma bengala na mão e um cigarro nos lábios...” (p.252).

Terminada a guerra, é o momento de retornar a casa e rever, finalmente, a figura que povoara todo o tempo sua imaginação. E ele volta cheio de entusiasmo:

Com a fita verde e negra da libertação em bastante evidência no meu peito, sobre a Legião de Honra, a Cruz de Guerra e cinco ou seis outras medalhas, pois não esqueci nenhuma, os galões de capitão nos ombros do meu uniforme negro, a boina sobre o olho, mais do que nunca com a aparência de um durão por causa da paralisia facial, meu romance em francês e em inglês na mochila lotada de recortes de jornal e, no meu bolso, a carta que me abria as portas da carreira, com algumas gramas de chumbo no corpo, o suficiente

para manter a gravidade, bêbado de esperança, de juventude, de certeza ... (p.327).

Mas não encontra mais a mãe, que morrera havia três anos e meio. Nos últimos tempos de vida, ela escrevera duzentas e cinquenta cartas, que uma amiga se incumbira de enviar ao filho, durante todo o período da guerra.

Nesse confronto com a realidade — e com o Real²⁴ — o que resta a Romain?

Explicita-se, nesse instante, o momento de criação da narrativa: ele está na praia de *Big Sur*, na Califórnia, onde rememora o passado. Em outros pontos do relato (no início, por exemplo), já se focalizara esse momento, em sucessivos cortes que intercalam o presente e o passado do escritor.²⁵

Nessa praia, perto do mar (de *la mer* — de *la mère*?), focalizada repetidamente, há uma síntese dos elementos que perpassaram o relato em toda a sua extensão — a persistência de um olhar, de uma voz, de algo que encobre e envolve, a imobilidade, um enigma na iminência de se revelar:

Estou estirado na praia há tanto tempo sem me mover, que os pelicanos e alcatrazes acabaram fazendo um círculo ao meu redor e, há pouco, uma foca deixou-se levar pelas ondas até meus pés. Ficou ali longo tempo me olhando, sentada sobre as nadadeiras e depois voltou para o mar... (p.7). Vou tentar permanecer aqui ainda um instante, escutando, porque tenho a impressão de que estou prestes a compreender o que o oceano me diz (p.332).

Mas falta-lhe também essa última revelação do mar.²⁶ E ele, mais

24 Confronto com o impossível, instaurado por uma perda inexorável.

25 Tais rupturas denunciam, a meu ver, as barreiras e perdas vivenciadas. A própria rememoração da infância e da juventude não se faz cronologicamente e sim pelo fluxo de suas associações e lembranças.

26 A ligação do escritor com o mar é constantemente enfatizada. Vejamos um exemplo desse apego: “Olhei o mar. Alguma coisa aconteceu em mim. Não sei bem o quê: uma paz ilimitada, a impressão de ter chegado. [...] Não sei falar do mar. Tudo o que sei é que ele subitamente me livra de todas as minhas obrigações. Todas as vezes que o olho, torno-me um afogado contente” (p.103).

uma vez, busca saber, deseja ser amado:

Ainda me restam curiosidades como esta. Tanto mais deserta fica a praia, tanto me parece cada vez mais populosa. As focas calaram-se, sobre os rochedos, e permanecem aqui, de olhos fechados, sorrindo, e imagino que uma delas vai se aproximar de mim de levinho e que vou sentir de repente contra minha face ou sobre meus ombros um focinho afetuoso... Vivi (p.332-333).

Através da escrita de suas memórias, torna-se possível a reconstrução dessa trajetória vivida e a reedição de uma escrita anterior, *fantasmática*: “É curioso como a criança pode sobreviver no adulto” (p.270).

E, no seu caso particular, uma criança “sedenta de atenção, esperando até a última ruga uma mão suave que acaricie sua cabeça e uma voz que murmure: “Sim, benzinho, sim. Mamãe ama você, sempre, como ninguém mais soube amá-lo” (p.152-153).

TODA A VIDA PELA FRENTE

Nessa nova narrativa, publicada quinze anos após *Promessa ao amanhecer*, Gary se faz passar por Émile Ajar, e a criança sedenta de atenção materna é Maomé — Momô —, um menino árabe de dez anos (no final descobre que tem, de fato, quatro anos a mais), criado por Madame Rosa, uma velha prostituta judia.

É o pequeno órfão quem narra a história, destacando vários momentos de sua infância, e, tal qual ocorre em *Promessa ao amanhecer*, os fatos não respeitam uma ordem cronológica definida. Segundo o fluxo de suas lembranças, Momô mistura idades, acontecimentos, impressões as mais diversas do mundo que o rodeia.

O cenário, entretanto, se apresenta bem delimitado, já que a ação está circunscrita ao bairro parisiense de Belleville e a seus arredores, onde convivem marginalizados de toda a espécie: árabes, judeus, senegaleses, nigerianos, prostitutas, proxenetas, travestis, etc.

O que se procura fixar, nesse novo relato, é a relação de Momô com a velha polonesa que lhe serve de mãe, reeditando-se, assim, num contexto distinto e com personagens diferentes, uma mesma relação de amor.

Mas quem é Momô?

Mistérios envolvem sua origem e até mesmo a data de seu nascimento não é declarada. Com sua linguagem peculiar, o menino afirma, logo no início da narrativa, que nunca foi “datado”, nunca foi “bebê”, e faz as primeiras referências à mãe verdadeira. As próprias condições de nascimento de uma criança parecem-lhe enigmáticas:

No começo eu não sabia que não tinha mãe e nem mesmo sabia que era necessário ter uma. Madame Rosa evitava o assunto para não me encher a cabeça com novidades. Não sei por que é que nasci e o que se passou exatamente. Eu tenho um amigo, que o pessoal chama de Mahoute, e que é mais velho que eu alguns anos e que me disse que essas coisas são devidas às condições de higiene (p.9).

O que ele sabe ao certo é que sua mãe é uma prostituta: “quando uma mulher se vira na vida, há sempre um mistério quando ela tem um filho que não pôde interromper a tempo com a condição de higiene e se dá o que se chama de ‘filhos de puta’...” (p.23).

Nos primeiros anos de vida, uma ordem de pagamento de trezentos francos chega, no final de cada mês, à pensão de Madame Rosa, mas Momô não sabe quem a envia. Apesar de não ser “datado”, ele tem uma certidão de nascimento falsificada, que lhe atribui os dez anos de idade; a escola, porém, não aceita sua matrícula, o que só aumenta suas dúvidas e inquietações. Quer saber por que o puseram para fora da escola; como Madame Rosa sabe que ele é árabe e muçulmano, se não há certidão verdadeira; onde está a sua mãe e por que não vem visitá-lo; se o pai seria um bandido; se teria nascido na Argélia ou em Marrocos.

Tantas perguntas permanecem por longo tempo sem resposta. Madame Rosa lhe dá explicações vagas, que ele não entende, chegando a afirmar que o nome do pai e o da mãe seriam “pura extrava-

gância”. No final da narrativa, contudo, revela-se o mistério. Um “tipinho” de nariz comprido e olhos assustados bate à porta da pensão, e o menino descobre que se trata de seu pai: um antigo cafetão, que, num acesso de loucura, matara a mãe de Momô (sua prostituta predileta) e, por causa do crime, passara onze anos num hospital psiquiátrico. A grande revolução na vida da criança se dá, no entanto, quando lhe contam sua verdadeira idade: quatorze anos.

Apesar de ver desvendados vários enigmas, outros persistem, e a narrativa não cessa de reiterar esse *não saber* decifrar tantos segredos: Momô chega a afirmar que está “acostumado” a não compreender. O mistério parece atraí-lo, e um tesouro secreto faz parte, igualmente, de suas especulações: “Sempre sonhei em ter um tesouro escondido em algum lugar onde estivesse protegido de tudo e que eu poderia descobrir todas as vezes que precisasse. Penso que os tesouros são o melhor que existe no gênero” (p.33).²⁷

Continuamente à procura de verdades ocultas das quais nada pode dizer, escuta de um amigo, um dia, que esta parece ser de fato a sua marca registrada: “o pendor para o inexprimível”.

Mas o que caracteriza Momô, sem dúvida, é a incessante explicitação de uma *falta*, a sua grande carência. Falta-lhe um pai que possa respeitar, falta-lhe afeto, uma certidão verdadeira, faltam respostas, palavras e, sobretudo, falta-lhe uma mãe.

Logo no início da história, ao descobrir que não passa de um pensionista na casa de Madame Rosa, leva seu primeiro grande golpe: “Parecia que todo o mundo tinha mãe, menos eu” (p.9).

É essa carência que faz com que pergunte sempre a Seu Hamil, um velho vendedor de tapetes persas: “A gente pode viver sem amor?” A resposta afirmativa leva-o, normalmente, a um de seus “estados de carência”, ou seja, à sensação de que não “tem nada nem ninguém” (p.115).

Aliás, esse *nada* é uma constante em seu relato: sabe que não lhe

27 Vale cotejar esse tesouro com o “segredo maravilhoso”, que atrai Romain, em *Promessa ao amanhecer*. Essa atração pelo mistério talvez possa ser associada à inquietação provocada no sujeito pelo enigma do desejo do Outro, ao qual o fantasma procura ser a resposta.

acontecerá nada; que ele “não presta para nada”; “nunca será nada”. Mas, “quanto mais a gente tem nada, mais quer acreditar” (p.27) — e esperar.²⁸

E Momô acredita, principalmente, na possibilidade de ser amado. Inicialmente, quer algo ou alguém que substitua seus pais: “tô sabendo que não dá pé pra ter minha mãe, mas então a gente não podia arranjar um cachorrinho em troca?” (p.14).

Deseja que o médico vizinho, Dr. Katz, seja seu pai e, na falta de uma pessoa ou de um animal, sai à procura de um blusão de couro (retorna, nesse novo contexto, a “bóia” tão cara a Romain).

A fim de ser o objeto da atenção do Outro, ele se exhibe nas mais diferentes cenas, em que se revela, enfim, uma verdade primordial: *o desejo de ser desejado*. Tem dor de estômago e de barriga, convulsões, pratica roubos diversos:

Eu preferia roubar nos lugares onde houvesse uma mulher, pois a única coisa de que eu tinha certeza era que minha mãe era uma mulher, não dá pra ser de outro jeito. Peguei o ovo e enfiei no bolso. A dona veio e aí eu esperava que me esbofeteasse [...]. Ela só tinha que me dar um tapa para me castigar, pois é isso que uma mãe deve fazer quando ela te nota (p.10-11).

A referência ao fantasma de fustigação não se restringe a esse roubo. Ao receber uma palmada do dono do armazém sente que alguém se interessa por ele, mas, nessa busca de atenção, procura sempre justificar-se: “não fiquem pensando que eu procurava uma família” (p.59). Tal qual ocorre em *Promessa ao amanhecer*, fica flagrante a denegação.

Outra forma de chamar atenção são os shows que realiza com Arthur, seu melhor amigo, um guarda-chuva vestido de gente.²⁹ No passeio da Rua Pigalle, exhibe-se para as prostitutas, que o tratam carinhosamente, e, no meio da rua, assusta os carros, obrigando-os

28 Como indica POMMIER, em *O desenlace de uma análise*, p.58, “esperança” é o outro nome do fantasma: “Graças à esperança [ele] guarda sua potência e sua fixidez de objetivo”.

29 Assim como Romain, Momô precisa de um público para dar o melhor de si.

a freadas violentas para não atropelá-lo: “pelo menos isso é melhor que nada” (p.66).

Muitas vezes, esse “nada” se apresenta sob a forma de *excessos* (afirma ter “excessos acumulados”): excesso de palavras; excesso de amor por um cachorro abandonado; excesso de sensibilidade, na opinião do médico, e, acima de tudo, excesso de crença. Mesmo vivenciando a falta, acredita-se, em vários momentos, incondicionalmente amado.

Proliferam, então, em seu relato, *construções fantasmáticas*, que se montam principalmente com relação a Madame Rosa. Acredita ser o seu preferido, o “único interesse” da vida da prostituta; se ela mentiu sobre a certidão de nascimento foi por temor de que ele a abandonasse, ele, “o homem dela”. Mas tamanha certeza não é suficiente para encobrir seu vazio: ele sabe muito bem — e não cessa de repeti-lo — que a velha polonesa, doente e fraca, um dia poderia lhe faltar.

Talvez por isso Momô procure em outros seres novas formas de afeto, anunciando que é “tudo” o que o seu cachorro tem; que os negros da vizinhança gostam muito de suas visitas; que as prostitutas cobrem-no de ternuras, e uma chega a se entristecer porque ele não é dela; que Nadine (uma dubladora de cinema) lhe diz que é o garoto mais bonito que conhece, com seu cabelo castanho e olhos azuis. Sente que “causa impacto”, agrada, provoca o interesse de quantos o conhecem.

As *construções fantasmáticas* mais freqüentes dizem respeito ao *olhar*. Madame Rosa olha-o fixamente, com espanto — “com seus olhos judeus”. Nadine olha-o sorrindo, silenciosamente, às vezes com incompreensão: “tinha um povaréu no jeito dela me olhar” (p.65). Seu Hamil olha-o pensativo; Dr. Katz olha-o com emoção, admiração, orgulho; seu verdadeiro pai tem olhos que parecem procurar socorro: “É sempre nos olhos que as pessoas são mais tristes” (p.24.). Mesmo o olhar da mãe que nunca conheceu não o abandona um minuto sequer: segundo Madame Rosa, sua mãe vê tudo que ele faz.

É comum, igualmente, o menino ter a *mão* do Outro protegendo-o: “É uma loucura a quantidade de gente que bota a mão na

minha cabeça. Isso lhes faz bem” (p.133).

Nadine, o médico, um policial amigo, todos gostam de lhe dar a mão. Já Madame Rosa sente prazer em andar de mãos dadas com ele perto das prostitutas (Nina e Romain também passeavam de mãos dadas, percorrendo o bairro das prostitutas em Nice). Mas o órfão não é o único objeto nessa montagem cuidadosa: o Outro também se reduz a objeto, propiciando a completude da cena fantasmática.

Dessa forma, Madame Rosa é profundamente amada por Momô, aliás, “a única coisa” que ele amou na vida. Carinhos diversos demonstram esse afeto: beijos, abraços efusivos, olhares. Ele quer ajudá-la, cuidar dela, instaurar a justiça no seu mundo sofrido.³⁰ Recolhe flores no lixo para enfeitar sua sala, dá-lhe a mão, ama-a, enfim, por tantos motivos e até mesmo porque “é feia e velha” e pode morrer logo.

Em várias ocasiões, as construções fantasmáticas são encobertas por fantasias, produções variadas de uma mesma busca de gozo: “quando a gente sonha muito, cresce mais depressa” (p.27).

Nos momentos em que está “desinfeliz”, por exemplo, Momô anseia partir para muito longe. Vê a a miniatura de um barco a vela no consultório do Dr. Katz e faz o barco voar, atravessando oceanos.

Em noites de maior carência, inventa uma leoa³¹ (“Ela entrava, pulava em cima da cama e lambia a cara da gente” [p.36]) e um palhaço azul, que vem visitá-lo e coloca o braço sobre o seu ombro. Deseja também partir para Nice, de tanto escutar as histórias de Seu Hamil, que aí passara a juventude;³² quer recuar no tempo, para ver Madame Rosa, com cabelo e jovem. Em sua fantasia, acaba por enxergá-la “bonita e faceira, com todas as suas pernas”. E, na busca do passado, chega a uma visão que julga um verdadeiro acontecimento:

30 É esse também o antigo sonho de Romain em relação a Nina.

31 Esse carinho de leoa nos remeteria à atenção amorosa de Nina frequentemente associada, em *Promessa ao amanhecer*, aos cuidados de uma fêmea para com seu filhote.

32 Reencontramos aqui a adolescência do próprio Romain.

Não posso dizer que voltei atrás e vi minha mãe, mas me vi sentado no chão e via diante de mim pernas com botas até as coxas e uma minissaia de couro e fiz um esforço terrível para levantar os olhos e para ver seu rosto, eu sabia que era minha mãe, mas era tarde demais, as lembranças não podem levantar os olhos (p.62-63).

Entre seus diversos devaneios, pensa no que vai ser quando crescer. Por influência de Seu Hamil, quer ser Victor Hugo, para escrever “os miseráveis”,³³ ser policial, terrorista — seqüestrar um avião e com o dinheiro do resgate comprar uma peruca nova para Madame Rosa e enviar as prostitutas e seus filhos para Nice. Nenhuma fantasia, no entanto, é suficientemente forte para lhe trazer a mãe: “Posso ver qualquer coisa ao meu lado, se quiser, King Kong ou Frankenstein e rebanhos de pássaros rosa feridos, exceto a minha mãe, porque neste caso não tenho bastante imaginação” (p.56).

E a carência e o medo persistem, mesmo tendo “toda a vida pela frente”, como diz Dr. Katz. Medo de monstros, do Juizado de Menores, de ter algo “hereditário”, de ser “psiquiátrico” como pai. Chega a sentir vontade de morrer, para experimentar, quem sabe, a “grande calma que se espalha no rosto das pessoas que não têm mais com o que se atormentar” (p.105). Quando Madame Rosa morre, Momô deseja ir junto, levando consigo o grande amigo, o guarda-chuva Artur.

Mas se a morte os aproxima tanto, em vida a velha judia também faz parte de grande parte de seus pensamentos, desde o primeiro encontro: “Eu devia ter por aí uns três anos quando vi Madame Rosa pela primeira vez. Antes, a gente não tem memória e vive na ignorância.” E, em suas lembranças mais antigas, ele a vê subindo as seis escadas do prédio onde moram: “com aqueles quilos todos que carregava com ela e somente duas pernas, aquilo era uma verdadeira fonte de vida cotidiana ...” (p.7).

Para Momô, a velha prostituta é “uma santa mulher”. Apesar de sua calvície e de seus noventa e cinco quilos, tem “vocação para a beleza” e é vaidosa até o fim. Por não poder mais circular pelas ruas

33 Notamos, em tal projeto, ecos das predições de Nina.

e por viver solitária, preenche o tempo lembrando o passado, lendo o destino nas cartas e se perdendo, às vezes, em devaneios que o menino não é capaz de decifrar: “Tinha os olhos que iam longe, longe...” (p.85).³⁴

Em suas crises de amnésia, muito freqüentes no final da vida, acredita-se novamente prostituta e fica “paquerando ninguém”, semidespida, diante de um Momô espantado. Da mesma forma que o órfão, o medo a acompanha em todos os momentos: medo de batidas na porta, de ser mandada para a Alemanha, medo do retrato de Hitler. Vivendo “na corda bamba”, sendo “a mesma merda”, os dois têm “pavor juntos”: “Não é necessário ter razão para ter medo...” (p.34). Nesses instantes de pânico, ela se refugia no porão do prédio, o seu “buraco de judeu”.

E é para esse porão que Momô a leva, pouco antes de sua morte. Tendo-lhe prometido que não deixaria que a enviassem a um hospital, para não ter a vida prolongada artificialmente, ele a instala em seu esconderijo predileto, informando ao médico e aos vizinhos que parentes vieram buscá-la, para que pudesse morrer em paz em Israel.

Mesmo depois de morta, o menino não a abandona. Pinta sua face com tintas, joga perfume em seu corpo que começa a apodrecer e, constatando que ela já não respira há muito tempo, não se altera: “eu a amava mesmo sem respirar” (p.140).

Assim como em *Promessa ao amanhecer*, em que Romain se imobiliza, deitado à beira do mar, após narrar a morte da mãe, aqui também busca-se perpetuar a fixidez da *cena fantasmática*: Momô se deita ao lado do cadáver de Madame Rosa e aí permanece por vários dias, preso no porão.

As últimas palavras de seu relato ratificam sua infundável demanda: “é preciso amar” (p.143).

34 Lembremos que Nina se perdia, da mesma forma, em devaneios que a imobilizavam por breves instantes.

LUZ-MULHER

Em 1977, dois anos depois de lançar *Toda a vida pela frente*, disfarçado em Émile Ajar, Gary publica, com o próprio nome, *Luz-Mulher* (*Clair de Femme*).

Nessa narrativa, que configura mais uma parada em seu percurso cigano, assistimos novamente a uma montagem que intercala atos de radical implicação com a falta e outros em que se tenta encobri-la por meio de expedientes diversos: construções fantasmáticas, fantasias, rituais fáticos.

No início, encontramos Michel, o narrador-personagem, em “estado de absoluta carência”. Casado com Yannick, tendo vivido um “casamento perfeito”, vê seu projeto de vida vacilar, com a leucemia da mulher. Para não sofrer mais, esta prefere antecipar a morte, com a concordância do marido. Sugere-lhe, no entanto, que parta, pois não quer que ele a veja morrer, e lhe faz um pedido insólito: que busque uma outra mulher, através da qual ela se perpetuará. Michel tenta abandonar Paris, mas, já no aeroporto, desiste do intento e retorna. O ponto de partida da narrativa é a sua chegada a um Café, bem próximo do local onde morava. Ao descer de um táxi, esbarra em Lydia: “Ela me parecia ofegante, como se tivesse corrido e temido chegar tarde demais” (p.5).

Imprime-se no relato, a partir desse primeiro encontro, o tom teatral que irá marcar toda a ação: “Eu fazia talvez um papel bastante ridículo” (p.5). Aturdido pela morte iminente da mulher, Michel se apega a Lydia, num pedido de ajuda: “Não sabia o que fazer e veio em meu auxílio aquela mulher [...] vestida de um amplo casaco cinza...” (p.6). Profundamente afetado pela falta que sente de Yannick, ele tenta fazer-se objeto do desejo de Lydia, dirigindo-lhe seus apelos, num jogo de olhares: “Meus olhos mendigavam...” (p.7).

Surgem, então, em seu discurso, numerosas *construções fantasmáticas*: “Ela me sorriu docemente”; “Ela me observava atentamente”; “Ela me observou curiosamente”; “Ela me estendeu a mão”; “Ela me olhou”; “Ela me encarou”; “Nunca me sentira tão intruso num olhar de mulher”; “Senti uma mão sobre a minha como uma recordação

de infância. Voltei-me para aquele olhar compreensivo” (p.11-52).

Essas construções parecem sustentá-lo, possibilitando-lhe antigas lembranças. Conversas com Lydia e com Señor Galba, um amestrador de cães, alternam-se, e uma nova tentativa de deixar Paris fracassa. Michel circula sem cessar, mas suas idas e vindas acontecem já em torno de um novo ponto fixo: sob o *olhar* de Lydia, reencontra a ilusão de uma completude desfeita com a perda de Yannick. É armada a cena, e dela ele faz parte, não como um simples espectador, mas como ator intensamente envolvido com o seu papel: “Ela me sorriu com uma amizade endereçada não a mim, mas [...] à minha infância” (p.50).

Pouco a pouco, no entanto, outros cenários se apresentam, e novas encenações acontecem, capazes de ocultar a falta explicitada nos primeiros instantes de “orfandade” de Michel, facilmente detectável nas variadas *construções fantasmáticas*. Estas passam, então, a ser esporádicas: “Inclinava-se para mim [...] e eu não sabia se existia, enfim, ou se ele apenas me dava de beber” (p.107); “Mas eu nada podia contra esse olhar calmo pousado em mim” (p.117); “Senti sua mão em meu ombro” (p.118).

No final, com a partida também de Lydia, as construções fantasmáticas desaparecem. O último momento do livro, contudo, pode ser considerado como a síntese do que se montou durante todo o texto. Se dois elementos se repetiram, perpassando as diversas construções — o *olhar* e a *mão* que oferece ajuda —, na cena que fecha a narrativa eles são recuperados de forma condensada. Ao sair da casa de Lydia, depois de ter tido a certeza de que fora novamente abandonado, o protagonista se aproxima de uma menininha loura, que, na calçada, tenta colocar o sapato caído. Ela ergue um olhar sério para ele, que, ajoelhado, resolve esse problema. A “felicidade loura” roça a sua face: “Observou-me com atenção e decidiu que eu ainda podia ter serventia. Pegou minha mão: ‘Vamos, disse ela. Eu ajudo: vou atravessar com você’” (p.135). “Fantasma sem mulher”, Michel simula, uma vez mais, o gozo perdido.

Além dessas diversas construções, encontramos em *Luz-Mulher* uma profusão de *fantasias* e, entre elas, *O Casal* talvez seja a mais

cuidadosamente produzida. O seu melhor exemplo se anuncia através das lembranças do narrador, que rememora o tempo feliz de seu relacionamento com Yannick.

Esta surge na narrativa enquanto ficção de Michel, personagem de seus devaneios. Fora de suas lembranças, só aparece enquanto corpo morto. Apresenta-se, no entanto, como a “luz-mulher” que dá título ao texto, ou melhor, *clair de femme: clair de lune*.

Se a simbologia da lua lhe aponta, entre outras, uma significação maternal e protetora,³⁵ o mesmo pode ser dito com relação a Yannick. Nela ele encontrou amparo e abrigo: “Quando o seu esplendor loiro protegia os meus olhos, eu vivia momentos dos quais só podemos falar como de um conhecimento último...” (p.31-32). O seu brilho atraía o olhar de Michel, e sua voz o capturava: “O meu país tinha uma voz que a vida parecia ter criado para o seu próprio prazer...” (p.32). Aliás, Yannick se reduz, na trama, a pura voz, que se atualiza nas recordações do narrador. A primeira aparição acontece no aeroporto, quando Michel tenta partir pela segunda vez. Escutando “a voz das aeromoças fantasmas”, é em Yannick que ele pensa. Vale observar que ela era também aeromoça (*hôtesse de l’air*), a mulher que o acolhia em suas produções imaginárias. Na rede das representações, ele a inventou em seu esplendor para se constituir: “tudo o que fazia de mim um homem encontrava-se em uma mulher” (p.29).

Compreendendo-se a fantasia como *mise-en-scène* da qual seu criador participa como personagem, mas sobretudo como espectador da própria performance, presenciamos em *Luz-Mulher* a mais efetiva realização de tal projeto.

No instante inicial da história, algumas referências esparsas a Yannick já se haviam anunciado, mas é no camarim do Señor Galba, no bar *Clapsy’s*, que Michel reinventa sua grande fantasia — o casal Yannick e Michel:

Sentei-me diante da mesa de maquilagem. Seis lâmpadas protuberantes, uma garrafa de conhaque. À saúde dos apaixonados, à saúde do rei da França! O

35 Cf. PEREZ-RIOJA. Diccionario de símbolos y mitos, p.232.

homem sem pátria feminina me fazia companhia no espelho. Ele, o outro, eu, o apátrida. Roubaram-lhe o seu país, meu velho amigo (p.31).

Na constatação de que perdeu a plenitude antiga — “Vivi com uma mulher e não sei como se pode viver de outra forma” (p.97) — ele tenta recuperá-la via lembrança: o tempo recriado, a reprodução cuidadosa, numa mesa de maquilagem, de uma relação ideal. Mais tarde, é Lydia quem lhe pede que fale de sua primeira mulher. Para dizer dela, é preciso uma referência a “eles”, e o que se evidencia é uma síntese da completude do casal: “Só se pode contar em milhões até dois” (p.98).

Coerente com o simbolismo da lua, que, ao contrário do sol, cresce e decresce, desaparece, tendo a vida sujeita à lei universal do nascimento e da morte, Yannick se retirou da vida de Michel. E é somente depois de morta, como se disse, que ela aparece independente das lembranças do narrador, enquanto resto, objeto perdido. Michel, ao seu lado, havia encontrado uma morada, dela se constituíra, mas fundidos, cada qual perde sua individualidade, e a partida da mulher o dilacera: “Quando temos dois corpos, surgem momentos em que somos apenas metade” (p.36).

Assim como a lua, contudo, que morre e torna a nascer, uma nova mulher foi convidada a fazer perpetuar a imagem idealizada. Para que se mantenha a fantasia, *O Casal* não pode desaparecer, *A Mulher* necessita existir. Lydia deveria representar o papel que possibilitasse esse ideal, em substituição à que partiu. Michel inventara uma Yannick esplendorosa, constituindo-se a partir dela, e esta criou Lydia: “Vou desaparecer, mas quero permanecer mulher” (p.99). Curiosamente, o próprio nome da personagem (Lydia, isto é, “irmã”)³⁶ alude ao desejo da que a projetou: “Quero que você diga a essa irmã desconhecida, o quanto preciso dela” (p.100).

Ansioso por se integrar nessa nova produção, ele assume as funções de diretor da cena: “Você está aqui, brilha a luz-mulher...” (p.104).

Não consegue, porém, que se monte de novo o espetáculo; Lydia

36 Cf. GUÍRIOS. Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes, p.162.

recusa o papel, já para ela é chegado o tempo de licenciar o diretor de seus teatros líricos: “Não tenho vontade alguma de ser um instrumento de culto. Mulher-nossa-que-estais-no-céu” (p.125).

Incapaz de reviver sua “celebração apaixonada”, Michel depara com a nova perda e pressente, pouco a pouco, a inviabilidade de seu projeto imaginário. Não se pode, no entanto, atribuir apenas à recusa de Lydia o fracasso de uma produção tão cuidadosamente montada. Desde o início da narrativa, outros casais se apresentaram em cena e, através do contraste grotesco de seus pares, já se revelava a desmistificação da fantasia. São eles: Señor Galba e Mato Grosso; o chimpanzé e o *poodle* rosa.

Señor Galba é o amestrador de cães com quem Michel se encontra ao retornar a Paris, depois da primeira tentativa fracassada de partir. Constantemente acompanhado por Mato Grosso, um *poodle* cinza prata, o que caracteriza essa relação é a insistente troca de olhares entre ambos, ou melhor, o que parece sustentar Señor Galba é o olhar que recebe de Mato Grosso: “Decerto o senhor já observou que ele não desprega os olhos de mim?” Um olhar que substitui o da mulher amada por quem Señor Galba foi abandonado: “Ele era de uma mulher que amei muito. Ela foi embora [...] e me deixou Mato Grosso para que eu me sentisse menos só...” (p.14-15). Aliás, a solidão é também a característica marcante do amestrador; Michel identifica nele a “ansiedade do olhar” e a “procura de socorro”. Já Señor Galba alega que a ansiedade está em Mato Grosso, que teria medo de ficar só. Cada qual projetando no outro a própria falta. No final, com a morte do *poodle*, seguida pela morte do próprio Señor Galba, desagrega-se o estranho casal.

Contrapondo-se à produção sublime de Michel (a “terceira dimensão do homem e da mulher”), um outro casal se forma, via adestramento: um chimpanzé negro e um *poodle* rosa. A grotesca criação de Señor Galba perturba Michel: “a visão de um chimpanzé peludo e preto e um *poodle* rosa dançando o paso doble ‘El fuego de Andalucía’ me pareceu de irrefutável e cínica ironia” (p.38).³⁷

37 Ironicamente, foi durante esse show no Clapsy’s que Yannick morreu: um brilho eclipsado à espera de uma nova representação.

Não se reduzem, no entanto, às construções fantasmáticas e às fantasias os recursos utilizados para se encobrir o vazio. Outros artifícios são criados em *Luz-Mulher*, entre eles uma série de *rituais fáticos*, em que predomina um excesso de palavras. Em longos diálogos, que acabam por se transformar em monólogos, as personagens anunciam sua carência e pedem atenção. Digressões contínuas e explicações detalhadas de suas perdas marcam igualmente o discurso do narrador. Logo no início do relato, Michel sintetiza esse mecanismo, ao tentar manter a conversação com Lydia, no Café: “Talvez seja melhor a gente conversar, senão as coisas dão em nada depressa demais e depois é preciso recomeçar...” (p.9).

Leva-se essa intenção às últimas conseqüências, explicitando-se, da mesma forma, a necessidade de um excesso de lugares-comuns. Na insistente recordação da plenitude experimentada junto a Yannick, Michel justifica o uso desses estereótipos em função da banalidade dos momentos felizes: “Falo de uma bem-aventurada ausência de originalidade, pois a felicidade nada tem a inventar” (p.32).

Findo esse tempo, uma outra rotina se manifesta, a da perda de amor. Persiste ainda o clichê: fixidez de formas que se repetem faticamente, num ritual que, visando a encobrir a falta, denuncia sem cessar. Encontram-se assim sucessivas frases feitas: “A esperança é a última que morre”; “A fé remove montanhas”; “É preciso continuar a lutar e a acreditar com todas as nossas forças”; “Não sobrá pedra sobre pedra”; “É preciso dar uma chance à chance”. Tantas citações só vêm reforçar a solidão de Michel e dos que o rodeiam. Fala-se demais e se diz pouco; aliás, o mesmo: a demanda de amor.

Em alguns momentos, quando a frustração se transforma em desespero, os clichês se confundem, superpõem-se, num tom grandiloqüente e melodramático:

Perdemos uma batalha, não perdemos a guerra. No mundo, forças imensas se preparam, forças que ainda não atacaram. Um chinêsinho, dois chinêsinhos, três chinêsinhos. Alexandre, o Grande, Nietzsche, Che Guevara, Marx, de Gaulle, Mao. Os israelenses mandarão os seus comandos. Soldados, do alto dessas pirâmides. A Marselhesa: “Às armas, cidadãos. À nossa volta, da tira-

nia o estandarte sangrento está erguido” (p.119).

Um excesso de clichês, ressaltando o mesmo vazio.

O clímax desse ritual fático se dá durante uma festa russa: após o show no *Clapsy's*, Lydia convida Michel para o aniversário do marido em casa de sua sogra. É possível entender esse ponto da narrativa como o ápice da seqüência de encenações que se realizaram até então, um amontoado de atos mecânicos, cuja tônica é o exagero e a artificialidade.

Na abertura do capítulo que introduz a *soirée*, o narrador se apresenta enquanto personagem de um novo teatro que se inicia. Envolvido pela “impressão de irrealidade” ou de fantasmagoria, por “excesso de realidade” ou por excesso de falta, ele se dispõe a contracenar com as outras personagens que ali se encontram, empenhado em se ambientar nos salões repletos. Sônia, uma velha judia, é a protagonista-anfitriã, e arma seu melhor sorriso (“onde tudo era felicidade no melhor dos mundos”). O cenário é cuidadoso, o fundo musical, idem.³⁸ Como não poderia deixar de ser, o cuidado cede lugar ao excesso, detectado pelo narrador, com a sua habitual ironia: “Havia toda a Santa Rússia nas paredes [...]. Só faltava o ‘chachlik’ e o strogonoff...” (p.64). As personagens, ou simples figurantes, superpovoam os salões, em conversas desarticuladas, e talvez a melhor ilustração desse vazio de comunicação se evidencie no diálogo entre Michel e um convidado desconhecido, que o toma por outra pessoa. Decidido firmemente a participar da encenação, o primeiro diz frases vagas e descontextualizadas, que concernem a qualquer assunto e ao mesmo tempo a nada. Consciente de seu papel de anfitriã perfeita, Sônia faz Michel circular entre os presentes, atordoando-o progressivamente. Perdido nesse espetáculo, em que não falta um diretor de teatro lírico, ele tenta encontrar pontos de referência, mas a superposição de cenas o confunde e o desorienta.

Em meio ao tumulto, à embriaguez e ao desencontro, é num *olhar* que Michel descobre, novamente, um apoio provisório: “Bebi

38 No que se refere à música da festa, destacam-se os violinos ciganos, que tanto agradavam a Nina, em *Promessa ao amanhecer*.

mais dois úsques, procurando Lydia, que tinha desaparecido, e vi uma menina de olhos imensos que me oferecia ..." (p.67).

Em determinado instante da festa, Michel é levado a visitar o interior da casa, a fim de conhecer o marido de Lydia. O acidente que matou a filha do casal deixou marcas profundas em Alain, acometido desde então de uma "jargonafasia": "Uma parte do cérebro é atingida e o controle da linguagem fica totalmente perdido. As palavras se formam e saem ao acaso e de qualquer jeito. Sabe-se o que se pensa, mas não se sabe mais o que se diz" (p.82).

Se já se percebe uma crescente desorientação no narrador, considerando-se o excesso de frases desconexas que se confundem em seu discurso, a jargonafasia de Alain pode ser compreendida como o ponto máximo desse vazio instaurado pela linguagem, de um deslizamento significativo levado às últimas conseqüências. Já que "todos os freios estão partidos", que não há mais o menor controle do que se diz, diz-se qualquer coisa, para não se dizer nada.

Ao detectar a afasia de Alain, Michel busca fórmulas mais drásticas de representação, tentando comunicar-se pela via da incomunicabilidade:

– Zipe-zipe, disse eu. Pupu popô. Apsiá psiá.

Towarski pareceu encantado.

– Meu dundum treco atingiu Montaigu, informou ele. Clarineta de osso e rubá bá bá bá (p.81).

É bom lembrar que Alain e Lydia já formaram um casal feliz, também desintegrado pela fatalidade.

Mas não é apenas a linguagem verbal que é afetada em Alain; seus movimentos se tornam igualmente descontrolados. Uma nova coreografia, contrapondo-se aos gestos bem ensaiados dos figurantes nos salões.

Terminada a festa e o espetáculo, Michel se vê novamente confrontado com sua falta: Yannick, Señor Galba e Mato Grosso estão mortos, o chimpanzé e o poodle rosa se privaram de seu amestra-

dor, Lydia o abandona, recusando o papel que lhe fora destinado.

Fim da encenação?

Não creio. Sem a montagem fantasmática — simulacro de gozo — não se suporta o Real. No texto, o último trecho, em que o protagonista contracena com a menininha louca (memoração de Yannick?), ilustra esse mecanismo regulador da vida e da escrita. Sob o *olhar* atento da criança que lhe dá a *mão*, Michel sente que ainda “tem serventia”, sustentando-se através da cena, que persiste, portanto. O que talvez não se mantenha mais é o ritual frenético de produções feéricas e (melo) dramáticas, que marcou os contínuos desencontros da personagem: afinal, foi chegado o tempo de licenciar o diretor de seus teatros líricos. Explicita-se, no entanto, uma outra *mise-en-scène*, através da qual cada uma das encenações pôde apresentar-se aos nossos olhos: a da escrita.

Em dois momentos da narrativa (no sexto e no décimo e último capítulo), o relato se interrompe, e o narrador se expõe no instante em que escreve suas lembranças. No primeiro desses cortes, presenciemos Michel observando Lydia, na festa, e ela lhe nega seu olhar. Indica-se que todo o acontecido não passou de um espetáculo, que teria inevitavelmente um fim:

Lydia havia fechado os olhos. Usava um vestido cinza-claro e um boá branco que destoava de tudo. Não pensava nisso naquele momento, mas penso agora, para lembrar-me melhor dela. Conscientemente: penso nela para esquecer. Aliás não restará marca alguma de tudo isso. Por que, portanto, tanto furor, tanto tumulto? (p.75)

Fim do tumulto, mas não certamente do desejo de continuar (se) representando, através da escrita, em cuja trama tenta-se perpetuar o que foi perdido. Sem o olhar de Lydia, que o sustentou no período de uma noite, resta-lhe um murmúrio (de *la mer*, de *la mère*?). A orfandade de Michel relançando-o, sem cessar, na busca de um Outro refúgio, capaz de reconstituí-lo, repetidamente:

Esta casa onde escrevo fica perto do mar e escuto o seu murmúrio. Escuto com atenção por que vem do começo do tempo. Haverá talvez mundos

novos, vozes que ninguém ainda ouviu, uma felicidade que não será um gosto de lábios, uma alegria nunca ainda imaginada, uma plenitude que não será somente luz-mulher... (p.123-124)

Não deixa de ser interessante marcar os variados afetos e representações de *Toda a vida pela frente* e *Promessa do amanhecer*, que retornam em *Luz-Mulher*: o estado de carência de Momô; as denegações; um excesso de ações e de palavras; os clichês de Nina, o seu casaco cinza e suas encenações; o desejo de antecipar a morte de entes queridos que sofrem; a fixidez do olhar, o fascínio de uma voz; a solidão, a procura de socorro; o abraço que envolve, a mão que protege e acaricia; a proximidade do mar — a ficção de um amor sem limites, que precisa se perpetuar.

Na esperança, continuamente renovada, de ser UM, Michel, próximo de um novo desenlace, constata uma vez mais suas perdas sucessivas, mas, contrariamente ao que imaginara num primeiro instante, há a certeza de que algo do passado persiste, atualizado em sua escrita: “mas eu vivo apenas de nosso eco mais antigo”. Eco, murmúrio, resto... Causa de seu desejo: “Só se vive daquilo que não pode morrer”. (p.124). Ainda.

Diante de uma falta inexorável, a saída via escrita: preencher a falta com o próprio texto. Inscrever o que não cessa de não se escrever.

Três anos após a publicação de *Luz-Mulher*, Gary se mata, deixando uma carta para seu editor, Claude Gallimard:

Nenhuma relação com Jean Seberg. Solicita-se aos apaixonados com o coração partido que procurem alhures.

Pode-se atribuir isso evidentemente a uma depressão nervosa. Mas é preciso admitir então que esta dura desde que eu me entendo por gente e que me permitiu conduzir bem minha carreira literária.

Então por quê? Talvez seja necessário procurar a resposta no título de minha obra autobiográfica *La nuit sera calme* e nas últimas palavras do meu último romance: “pois não se saberia dizer melhor”. Enfim, eu me exprimi inteiramente.

Romain Gary.³⁹

39 Cf. BONA. Romain Gary, p.397-398. (Tradução minha).

A morte de Gary, concebida, a meu ver, enquanto expressão máxima do desejo de apreender o Real, aponta para a miragem de um gozo absoluto.⁴⁰

Na sua esteira, a explicação por escrito endereçada a um editor, na tentativa última de uma inscrição impossível.⁴¹

40 Ou, como queria Momô, para o fim de um tormento.

41 Atendendo-se a um pedido deixado pelo escritor, seu corpo foi cremado, e as cinzas, jogadas no Mediterrâneo, em frente à Baía de Roquebrune-Cap-Martin. Nessa demanda de um fusionamento de seus restos mortais com o mar (la mer — la mère), insinua-se mais uma vez, creio eu, o desejo de uma simbiose definitiva com o Outro.

CONCLUSÃO

A partir do final do século XVII, com a publicação das obras de Perrault, a relação criança/literatura tem-se efetuado, como se viu, através de um *a priori* rigidamente estabelecido. Produzem-se e editam-se textos variados, com o endereço previamente estipulado: “pequenos” leitores, que passam a ter, assim, necessidades e desejos predeterminados por adultos que se julgam detentores de um saber sobre a infância.

Os estudos de Ariès me indicaram que essa destinação surgiu na França, em momento histórico bastante específico — o Antigo Regime —, associada a intenções pedagógicas explícitas de educadores que visavam a “cuidar” das crianças, “aprimorando-as” via leitura, por considerá-las inferiores, débeis, fracas, imperfeitas. E os adultos não escondiam essa concepção da infância, traduzida com fidelidade em tratado de 1647: “Só o tempo pode curar o homem da infância e da adolescência, idades da imperfeição sob todos os aspectos”.¹

Para acelerar, talvez, a ação do tempo e para auxiliar a escola, foi criada a Literatura Infantil: um dos marcos iniciais do gênero é a

1 Cf. ARIÈS. *História social da criança e da família*, p.162.

publicação, em 1697, da obra de Perrault, *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités*.

É curioso notar que esse gênero surge na França, sob o governo de Luis XIV, considerado pelos historiadores como o mais completo representante do absolutismo monárquico. E Perrault, católico convicto, membro da Academia Francesa, estaria, ao que tudo indica, bem integrado a essa corte, prestando-lhe serviços como advogado.

No Brasil, o florescimento das produções destinadas à infância aconteceu, conforme esclarecem os próprios especialistas da área, nos anos 70, coincidindo, pois, com o auge da ditadura militar. Tais evidências me fazem refletir sobre esta particularidade da Literatura Infantil: brotar ou ganhar novo alento em governos autoritários, ou naqueles momentos em que o Estado investe maciçamente na educação, através de programas de ensino muitas vezes massificadores, que reduzem o papel da literatura neles inserida.² No caso da realidade brasileira atual, acrescentem-se a essas motivações político-pedagógicas fortes apelos econômicos, já que a indústria e o comércio de objetos “infantis” tornam-se excelentes negócios, basicamente em função de sua adoção pela escola.

Embora especialistas contemporâneos acreditem ser possível a ultrapassagem das raízes pedagógicas do gênero, proclamando a “emancipação” da Literatura Infantil,³ a própria existência de um *a priori* regrando a literatura concernente à infância configura, a meu ver, o autoritarismo subjacente a esse tipo de produção.

Ao passar da história à psicologia, pude notar que o cerceamento da liberdade e da singularidade da criança em relação à leitura literária assume proporções consideráveis. Com base nas pesquisas da área, o autor e o crítico-educador encontram, freqüentemente, bases sólidas para a transmissão de normas. Instituem-se saberes, criam-se dogmas: muitas certezas e praticamente nenhuma dúvida

2 É bem verdade que esse período propiciou o surgimento de obras instigantes e questionadoras, rotuladas de “infantis”, mas o que me interessa destacar é justamente a *ação pedagógica do Estado*, que privilegia o livro para a infância como instrumento de *formação* da criança.

3 Cf. ZILBERMAN, MAGALHÃES. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*.

quando se trata de afirmar o que “é melhor” para a infância. Piaget (o mais citado entre os educadores) ensina as fases do desenvolvimento cognitivo da criança, detalhadas à exaustão: as construções progressivas, a sua evolução contínua, a integração dos períodos, as leis de totalidade, os acertos nos experimentos, numa normatização e universalização evidentes. Apoiando-se nesses pressupostos, escritores ou teóricos da Literatura Infantil determinam, por sua vez, as faixas de leitura, em um processo que visa, antes de mais nada, à integração e harmonia família/escola:

O contato dos pais com a professora dos filhos é sempre enriquecedor. [...] Se a professora *puxa* para um lado e os pais para outro, tudo fica mais difícil. [...] Quando *tudo vai bem*, isto é, quando a idade cronológica da criança corresponde à escolaridade e ao estágio de desenvolvimento da leitura, torna-se mais fácil planejar um programa de leitura equilibrado... (Grifo meu.)⁴

A contribuição de Piaget à Literatura Infantil não se restringe, entretanto, a essa classificação dos livros infantis em sintonia com a idade cronológica dos alunos. Ao analisar mais de perto suas proposições, outras questões se colocaram de imediato. Se, para ele, os mecanismos afetivos e cognitivos são “distintos”, e o que lhe interessa é o campo da cognição, como entenderíamos a aplicação de sua teoria ao estudo da literatura? Estaria a leitura literária vinculada tão somente ao aspecto cognitivo das condutas? Levando em conta a psicologia genética, de que maneira considerariamos os afetos envolvidos no ato de ler e de escrever, a implicação do sujeito em sua prática? Com raras exceções, os especialistas do gênero não se de-têm nesses impasses.

O divórcio entre uma teoria que normatiza e compartimenta as crianças e a realidade complexa e instigante da infância é focalizado por Benjamin, em texto de 1924. Verifiquemos sua atualidade:

A atual literatura romanesca juvenil, criação sem raízes, por onde circula uma seiva melancólica, nasceu no solo de um preconceito inteiramente moderno. Trata-se do preconceito segundo o qual as crianças são seres tão

4 SANDRONI, MACHADO. *A criança e o livro*, p.21-23.

diferentes de nós, com uma existência tão incomensurável à nossa, que precisamos ser particularmente inventivos se quisermos distraí-las.⁵ No entanto nada é mais ocioso que a tentativa febril de produzir objetos — material ilustrativo, brinquedos ou livros — supostamente apropriados às crianças.⁶

A forte ligação evidenciada entre a psicologia, a pedagogia e a Literatura Infantil talvez possa ajudar-nos a elucidar a recusa de especialistas da área em considerar os textos de Freud sobre a criança, mesmo quando fazem referência ao psiquismo infantil.

A partir da constatação de que a Literatura Infantil nasce — e sobrevive, creio eu — intimamente associada à pedagogia, seria interessante verificarmos os laços existentes entre a psicanálise e a ciência pedagógica.

Talvez a mais rica contribuição a essa matéria seja a publicação de Catherine Millot, *Freud Antipedagogo*. Na conclusão de seu estudo, que tem por objetivo demonstrar como as descobertas de Freud levam-nos a questionar a pedagogia enquanto ciência dos meios e fins da educação, ela declara:

O saber sobre o Inconsciente adquirido na experiência analítica não pode ser aplicado pela pedagogia, porque, embora a psicanálise esclareça os mecanismos psíquicos em que se funda o processo educacional, tal esclarecimento não aumenta o domínio sobre esse processo.⁷

Diferentemente da psicologia, a psicanálise não se vincularia à pedagogia, além de invalidar qualquer tentativa de “determinar os meios a empregar para atingir determinados objetivos”. O que ela invalidaria, assim, é toda proposição estabelecida *a priori*, não podendo estar, a meu ver, a serviço de uma literatura considerada de antemão como “infantil”, ou “juvenil”, ou “infanto-juvenil”.

E foi justamente a partir de uma interlocução com a psicanálise que me propus perseguir uma nova relação literatura/criança. Uma

5 Distraí-las e educá-las, acrescentaria eu.

6 BENJAMIN. Livros infantis antigos e esquecidos. *Magia e técnica, arte e política*, p.237.

7 MILLIOT. *Freud antipedagogo*, p.156.

relação que não privilegiasse a normalidade e a totalidade das crianças, tampouco concepções apriorísticas de realizações artísticas.

No percurso que me levou de Freud a Lacan e ao conceito de sujeito do inconsciente (a “criança magnífica da psicanálise”, no dizer de Nasio), confrontei-me com rupturas, barreiras, fracassos, impossibilidade, perda, incompletude, falta. Ao invés de uma criança plena e idealizada (paradigma de todas as crianças), vem à tona a particularidade e a singularidade de um sujeito barrado, evanescente, dividido entre um e Outro — entre o significante que o representa e o desvanecimento na cadeia. Por vivenciar a falta, a incompletude, trata-se de uma “criança” desejan-te, que inscreve seu desejo no campo dos objetos substitutivos do objeto perdido. Capturada na ordem da linguagem, ela se vê sujeita, pois, a um movimento constantemente diversificado: sucessivas reinvenções, renovadas tentativas de suprir uma falta estrutural. Nesse processo, a ênfase já não recai sobre a aquisição de hábitos e sim sobre a vivência de uma *prática desejan-te*.⁸

Em tal perspectiva é que se fez possível articular o conceito de criança (sujeito) com o de estilo.

Focalizado igualmente do ponto de vista da psicanálise, tal conceito não se restringiu, portanto, ao campo específico da Estilística tradicional. Creio ser inviável, hoje, o privilégio da “expressão” de um autor anterior ao texto, expressão essa reveladora de seu “impulso emotivo e do propósito claro ou subconsciente de suggestionar o próximo”.⁹ Não saberia, igualmente, configurar “conteúdos” afetivos e cognitivos preexistentes à linguagem.

A teoria lacaniana do significante acentua diversamente, como se viu, que há um saber inconsciente circulando na linguagem, um saber que trabalha como uma cadeia metonímica, visando a produzir o sujeito do inconsciente. Não há, pois, “conteúdos” ou “significados” prévios, aguardando a “representação” ou “expressão”: diferentemente do postulado saussuriano, é o significante que atua so-

8 É esta, sem dúvida, a maior preocupação dos especialistas em Literatura Infantil, sobretudo no que se refere à apreensão da literatura: desenvolver o “hábito de leitura”.

9 CÂMARA JR. *Dicionário de lingüística e gramática*, p.110.

bre o significado, criando-o. Nenhum tipo de enunciado (“literário”, “informativo” ou “representativo”) prescindiria, portanto, da implicação do ser falante, o que nos leva a questionar proposições como a de Câmara Jr., que atribui ao escritor um “afetivo” privilegiado: “O estilo é, principalmente, importante na linguagem literária, porque aí os processos estilísticos se acham a serviço de uma psique mais rica e especialmente educada para o objetivo de exteriorizar-se”.¹⁰

Já que não me interessa o *a priori* de uma psique especialmente educada para exteriorizar-se, nem pretendo chegar à “alma” de um autor, conforme desejava Spitzer, o que assinalo na escrita literária é o jogo dos significantes, percebido *a posteriori*; essa “trapaça salutar, essa esquiva, [...] o esplendor de uma revolução permanente da linguagem”.¹¹ Um jogo de transformações, que nada mais é que “a continuação e o substituto da brincadeira infantil”.¹² O estilo compreendido, assim, como aquela *via* marcada por reiteradas ordenações (*reinvenções*), em que se manifesta a verdade da criança (sujeito) — a verdade fantasmática.¹³ A fim de desconsiderar sua *falta-a-ser*, essa criança se torna objeto do desejo do Outro, enquanto o Outro desejante se reduz, da mesma forma, a objeto desejado.

E o que seria o *fantasma* senão uma encenação primitiva, básica, escrita-matriz de todos os nossos atos, aí incluída a escrita literária? Em outros termos, aquilo que de mais *infantil* há em nós.

A partir dessa explicitação, é possível precisar um pouco mais o conceito de estilo em questão neste trabalho: trata-se de uma *via*, em que se atualiza o *infantil*, ou seja, a verdade-enigma da criança, que desliza, brinca no jogo dos significantes.

10 CÂMARA JR. *Dicionário de lingüística e gramática*, p.111. É importante assinalar que Câmara Jr. busca conciliar em seus trabalhos as teorias de Bally e Spitzer, apesar de afirmar que Bally é quem vai “ao cerne do assunto”.

11 BARTHES. *Álgebra*, p.16.

12 FREUD. Le créateur littéraire et la fantaisie. *L'inquiétante étrangeté*, p.44. (Tradução minha).

13 Como indica NASIO, em *A criança magnífica da psicanálise*, “estilo é mais que originalidade, algo além de uma ‘mancira’. Falar de estilo em psicanálise [...] só pode remeter [...] ao saber inventado (p.108), [ou seja], o estilo é um estilo de invenção, e a invenção se escreve com estilo. [...] só existe o estilo de sujeito – entenda-se, um estilo portador de Sujeito [...]: assinatura pontual” (p.116).

No que concerne às construções fantasmáticas, o que se dá é, de fato, uma *atualização* e não somente emergências, que diriam respeito às formações do inconsciente. Mas, em se tratando da escrita literária, como foi dito, o que me interessou ressaltar nos autores estudados não foi apenas a atualização e sim esse jogo dos significantes, que singulariza cada estilo: sempre algo novo, de novo. Jogo que, na sua insistência, me permitiu cotejar a teoria psicanalítica com a escrita literária e obter, com base na narrativa de Bartolomeu Campos Queirós, um conceito operacional — a *metáfora dos ciganos*. Metáfora do estilo, esse *percurso cigano*, incessantemente diversificado, propicia a manifestação do infantil — de um desejo de anular a falta, de apreender o Real: a literatura “acredita sensato o desejo do impossível”.¹⁴

Se, como vimos em Aristóteles, o que importa é dar ao estilo um “ar estrangeiro”, os ciganos vivenciam essa aspiração, na medida em que eles próprios são estrangeiros por excelência. Na sua itinerância, realizam fixações provisórias, logo seguidas de outras partidas, numa “apreensão do mundo, sempre recomeçada”.¹⁵ À procura de rumos novos, deslocam-se, desviam-se, em contínua busca da plenitude — chegar ao sol ou às minas de ouro do rei Salomão. Encenações, trapaças, esquivas, distinguem tal via em toda a sua extensão.

É justamente em função dessa particularidade do percurso cigano que, a meu ver, não podemos prescindir, no estudo do estilo, da noção de *desvio*, introduzida por Aristóteles e duramente combatida por grande parte dos críticos da Estilística.¹⁶

Não se trata certamente de situar o desvio num dos pólos de uma relação binária (norma *versus* desvio) ou, como assinala Barthes, de restringi-lo a esse “paradigma mitológico de dois termos”.¹⁷ Entretanto, se se fala de literatura, isto é, de arte, é inevitável uma referência ao conceito de sublimação e, portanto, o enfoque de pulsões

14 BARTHES. *Anla*, p.23.

15 Cf. GARY, em *Promessa ao amanhecer*, p.80, a propósito da pintura de Picasso e de seu “gosto pelo estilo”.

16 Vale recordar, por exemplo, a posição de Costa LIMA, em *Estruturalismo e teoria da literatura*, p.108, ao afirmar que “a conjunção inicial spitzeriana só seria, de fato, ultrapassada se a restrição posterior do social e do psicológico tivesse conduzido a rever a própria idéia de desvio.”

17 Cf. BARTHES. O estilo e sua imagem. *O rumor da língua*, p.134.

cuja força é “*desviada* de sua finalidade primeira de obter satisfação sexual, para colocar-se [...] a serviço de uma finalidade social”.¹⁸

Por outro lado, como se viu, no percurso cigano (estilo), a verdade fantasmática se manifesta em cada ancoragem provisória. Atualizações que apontam para o caráter estruturalmente perverso de todo fantasma — o sujeito aí se torna instrumento do gozo do Outro. E o que é a perversão senão ela própria um desvio? O estilo considerado, pois, como aquela *via cigana* marcada por sucessivos desvios.

No que concerne à escrita de Bartolomeu Campos Queirós, vimos que esse percurso se caracteriza por um insistente desejo de visitar a infância.

Inicialmente, em *Ciganos*, encontramos a personagem-menino implicada com a falta, o desamor, o desejo de ser capturada e amada. Revela-se o mecanismo fantasmático, ao mesmo tempo em que se anuncia o fato de a escrita possibilitar a ficção dessa captura, simulando a completude pretendida.

Mas o percurso cigano não se estanca, em busca de novas ancoragens. Seduzidos, seguimos, via leitura, esse caminho de incessante novidade e revisitamos, por nossa vez, o interior de Minas, com seus costumes, crendices, religiosidade — escritas variadas que tecem *Indez*.

É importante ressaltar aqui o ato de *revolver*, marcante em tal processo:¹⁹ nessa via, movimenta-se, investiga-se, remexe-se em recordações antigas, cava-se, volta-se, mas não se recupera o que foi perdido, cuja falta é tão somente bordejada pela escrita. O menino carente e contido de *Ciganos* ganha um nome (Antônio) e uma família amorosa. A atração pelo desconhecido persiste, assim como os seus devaneios, que se conjugam às construções fantasmáticas na formação desse contexto transformado. O “povoado antigo” da primeira narrativa cede vez a um pequeno sítio, onde “uma casa feita em adobe, cheia de portas e janelas”²⁰ acolhe a família de Antônio.

18 NASIO. *Lições sobre os 7 conceitos fundamentais da psicanálise*, p.81. (Grifo meu).

19 Como se afirmou no capítulo I, para LACAN (La psychanalyse et son enseignement. *Écrits*, p.458), estilo é a “via por onde a verdade mais escondida se manifesta nas *revoluções* da cultura”. (Grifo meu.)

20 QUEIRÓS. *Indez*, p.13.

Ao invés do relato da falta, inventa-se uma história de amor, que repete o jogo prenunciado em *Ciganos*: ficção de se realizar o desejo *versus* verificação de perdas reiteradas. No final da narrativa, explicita-se que o intento de revisitar a infância mostra que esta nunca deixou de atualizar-se: “Antônio não me deixa”.²¹ Por mais que se queira negar a nostalgia das origens — “... das saudades que não tenho” — a criança persiste no adulto.

Em Romain Gary, o percurso cigano se faz presente também na vida do autor. Como se apontou anteriormente, o próprio Gary pode ser considerado como uma personagem, cujo roteiro foi traçado pela mãe ainda na infância. Encenações, falas e ações excessivas marcam sua trajetória, em que não falta a atração pelo mistério, a busca da perfeição e do impossível.

Cenários diversificados procuram fixar uma mesma relação de amor, em que os pares têm o nome sucessivamente substituído: Romain e Nina; Momô e Madame Rosa; Michel e Lydia. Wilno, Varsóvia, Nice, Paris, Londres, cidades africanas se alternam, fazendo emergir, em alguns momentos, a velha Rússia com seus violinos ciganos.

Transforma-se o enredo, inventam-se novas ancoragens, mas persiste o jogo antigo, que visa a tamponar um vazio através de mecanismos repetidos: construções fantasmáticas, fantasias, rituais fáticos. Personagens trapaceiam, fabulam, denegam, e o que prevalece é a falta, impossível de ser preenchida pela montagem fantasmática ou pela *mise-en-scène* da escrita. O insuportável de uma falta, que leva o escritor ao suicídio e à ilusão de tê-la finalmente anulado — “Enfim, eu me exprimi inteiramente”.²²

Nessa retomada do percurso de Bartolomeu Campos Queirós e de Romain Gary, pudemos observar, novamente, que ambos explicitam a falta e as construções fantasmáticas que tentam encobri-la, ou seja, *explicitam o infantil*. É anunciado igualmente o apelo ao recurso da escrita como forma de preencher o vazio.

21 QUEIRÓS. *Índex*, p.95.

22 Trecho de sua carta de suicida. Cf. BONA. *Romain Gary*, p.398.

Para Queirós, “perseguir a arte como alternativa derradeira. [...] Possuir a palavra é [...] munir-se para resistir à solidão definitiva”.²³

Na perspectiva de Gary, “através desse supremo fracasso que a arte é sempre, o homem, eterno enganador de si mesmo, tenta fazer passar por resposta [o] que está condenado a permanecer [...] como uma trágica interrogação”.²⁴ Escrever seria, então, abrir “uma fresta para tentar escapar do intolerável, uma maneira de entregar a alma para continuar vivo”.²⁵

Entretanto, quanto mais se escreve, mais se constata que algo não cessa de não se escrever: “O termo ‘Real’ não qualifica simplesmente o que as palavras não conseguem nomear, mas também o que as palavras produzem, quando sua ambição de dizer fracassa”.²⁶

Uma última explicitação se faz necessária neste ponto.

Se a falta é estrutural, e se não se vive sem a base fantasmática (o infantil que se atualiza), não seria possível afirmar que, em toda literatura, há esse infantil, ainda que menos ou mais encoberto? O *infantil na literatura*, que não se confunde, certamente, com a Literatura Infantil, tampouco com relatos de infância.

Na particularidade de cada novo ato, *a criança é quem escreve no adulto*. E ela o faz com *estilo* — assinatura pontual, estilo portador de sujeito.

23 QUEIRÓS, Literatura e infância. *Releitura*, p.53.

24 GARY. *Promessa ao amanhecer*, p.95.

25 GARY. *Ibidem*, p.149.

26 POMMIER. *O desenlace de uma análise*, p.25.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAMOVICH, Fanny (Org.). *O sadismo de nossa infância*; antologia. São Paulo: Summus, 1991.
- ACTON, Thomas. *Gitanos*. Madrid: Espasa-Calpe, 1983.
- AJAR, Émile. *Toda a vida pela frente*. Trad. Herbert Daniel e Cláudio Mesquita. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- ALMEIDA, Renato. Literatura infantil. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *A literatura no Brasil*. 2.ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1971. v.6, p.183-239.
- ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Trad. Dora Flaksman. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [s.d.].
- BALLY, Charles. *Traité de stylistique française*. 3.ed. Paris: C. Klincksieck, 1951. v.1.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1979.
- BARTHES, Roland. *Ensaio críticos*. Trad. Antônio Massano e Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1977.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São

- Paulo: Brasiliense, 1984.
- BARTHES, Roland. *O grão da voz*; entrevistas 1962-1980. Trad. Teresa Meneses e Alexandre Melo. Lisboa: Edições 70, 1982.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. Trad. Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. 3.ed. São Paulo: Cultrix, [s.d.]. 115-126. Publicação conjunta: *Novos ensaios críticos - o grau zero da escritura*.
- BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Jorge Constante Pereira e Isabel Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1976.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Trad. Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1970.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Paris: Seuil, 1971.
- BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Trad. Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*; ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. v.1.
- BONA, Dominique. *Romain Gary*. Paris: Mercure de France, 1987.
- BROUSSE, Marie-Hélène. A fórmula do fantasma? § a. In: MILLER, Gérard (Org.). *Lacan*. Trad. Luiz Forbes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989. p.78-91.
- CALLIGARIS, Contardo. *Hipótese sobre o fantasma*; na cura psicanalítica. Trad. Élide Valarini. Porto Alegre: Artes Médicas, 1986.
- CÂMARA JR. Joaquim Mattoso. *Contribuição à estilística portuguesa*. 3.ed. rev. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1978.
- CÂMARA JR., Joaquim Mattoso. *Dicionário de lingüística e gramática*; referente à língua portuguesa. 8.ed. Petrópolis: Vozes, 1978.
- CHEMAMA, Roland (Dir.). *Dictionnaire de la psychanalyse*; dictionnaire actuel des signifiants, concepts et mathèmes de la psychanalyse. Paris: Larousse, 1993.
- CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM,

- B. et al. *Teoria da literatura; formalistas russos*. Trad. Ana Maria Ribeiro Filipouski e outros. 4.ed. Porto Alegre: Globo, 1978. p.39-56.
- COELHO, Nelly Novaes. *A literatura infantil; história, teoria, análise das origens orientais ao Brasil de hoje*. São Paulo: Quíron; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1981.
- COSTA, Jurandir Freire. *Ordem médica e norma familiar*. 2.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- DOLLE, Jean-Marie. *Para compreender Jean Piaget*. Trad. Maria José J.G. de Almeida. 4.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- DOR, Joël. *Introdução à leitura de Lacan; o inconsciente estruturado como linguagem*. Trad. Carlos Eduardo Reis. Porto Alegre: Artes Médicas, 1989.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2.ed. rev. aum. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FLORENCE, Jean. *Théories du fantasme dans la clinique freudienne. Esquisses Psychanalytiques*, Paris, n.16, p.123-138, aut. 1991.
- FREUD, Sigmund. *Abrégé de psychanalyse*. Trad. Anne Berman. 10.ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1985.
- FREUD, Sigmund. *Cinq leçons sur la psychanalyse; suivi de contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique*. Trad. Yves Le Lay et Serge Jankélévitch. Paris: Payot, 1966.
- FREUD, Sigmund. *Essais de psychanalyse*. Trad. Jean Laplanche e J.-B. Pontalis. Paris: Payot, 1988.
- FREUD, Sigmund. *La naissance de la psychanalyse; lettres à Wilhelm Fliess*. Trad. Anne Berman. 5.ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1986.
- FREUD, Sigmund. *La vie sexuelle*. Trad. J.-B. Pontalis. 7.ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1985.
- FREUD, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté; et autres essais*. Trad. Bertrand Féron. Paris: Gallimard, 1985.
- FREUD, Sigmund. *L'interprétation des rêves*. Trad. I. Meyerson. 8.ed.

- rev. aum. Paris: Presses Universitaires de France, 1987.
- FREUD, Sigmund. *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*. Trad. Paule Arbex et Rose-Marie Zeitlin. Paris: Gallimard, 1986.
- FREUD, Sigmund. *Névrose, psychose et perversion*. Trad. Jean Laplanche. 6.ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1988.
- FREUD, Sigmund. *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*. Trad. Rose-Marie Zeitlin. Paris: Gallimard, 1987.
- FREUD, Sigmund. *Résultats, idées, problèmes, I*. Trad. Jean Laplanche (dir.). 2.ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1984.
- FREUD, Sigmund. *Sigmund Freud présenté par lui-même*. Trad. Fernand Cambon. Paris: Gallimard, 1986.
- FREUD, Sigmund. *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Trad. Philippe Koeppl. 6.ed. Paris: Gallimard, 1987.
- GANTHERET, François. *Incertitude d'éros*. Paris: Gallimard, 1984.
- GARY, Romain. *Luz-mulher*. Trad. Carmen Sylvia Guedes e Rosa Maria Boaventura. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- GARY, Romain. *La nuit sera calme*. Paris: Gallimard, 1974.
- GARY, Romain. *Promessa ao amanhecer*. Trad. Herbert Daniel. São Paulo: Marco Zero, 1988.
- GARY, Romain. *Les racines du ciel*; texte définitif. Paris: Gallimard, 1993.
- GARY, Romain. *Vie et mort d'Émile Ajar*. Paris: Gallimard, 1981.
- GRANGER, Gilles Gaston. *Lógica e filosofia das ciências*. São Paulo: Melhoramentos, 1955.
- GUÉRIOS, Rosário Farâni Mansur. *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes*. 3.ed. rev. aum. São Paulo: Ave Maria, 1981.
- GUIRAUD, Pierre. *A estilística*. Trad. Miguel Maillat. São Paulo: Mestre Jou, 1970.
- HARARI, Roberto. *Fantasme: axiome roman. Esquisses Psychanalytiques*, Paris, n.12, p.109-116, aut. 1989.

- HARARI, Roberto. *Uma introdução aos 4 conceitos fundamentais de Lacan*. Trad. Marta M. Okamoto e Luiz Gonzaga B. Filho. Campinas: Papirus, 1990.
- JESUALDO. *A literatura infantil*. Trad. James Amado. São Paulo: Cultrix, 1982.
- KHÉDE, Sônia Salomão (Org.). *Literatura infanto-juvenil; um gênero polêmico*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.
- LACAN, Jacques. *Écrits*. Paris: Seuil, 1966.
- LACAN, Jacques. *Les formations de l'inconscient; séminaire 1957-1958*. [s.n.t.]. 3 t. (Inédito).
- LACAN, Jacques. *Logique du fantasme; séminaire 1966-67*. [s.n.t.]. 2 t. (Inédito).
- LACAN, Jacques. *O mito individual do neurótico*. Trad. Brigitte Cardoso e outros. Lisboa: SCARL, 1980.
- LACAN, Jacques. *Le séminaire; livre II - le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse - 1954-1955*. Paris: Seuil, 1978.
- LACAN, Jacques. *Le séminaire; livre VII - l'éthique de la psychanalyse - 1959-1960*. Paris: Seuil, 1986.
- LACAN, Jacques. *Le séminaire; livre XI - les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse - 1964*. Paris: Seuil, 1973.
- LACAN, Jacques. *Le séminaire; livre XX - Encore - 1972-1973*. Paris: Seuil, 1975.
- LAPLANCHE, Jean, PONTALIS, J.-B. *Fantasia originária, fantasias das origens, origens da fantasia*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- LAPLANCHE, Jean, PONTALIS, J.-B. *Vocabulário da psicanálise*. Trad. Pedro Tamen. 9.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- LEÃO, Ângela Vaz. *Sobre a estilística de Spitzer*. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade de Minas Gerais, 1960.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

- LIMA, Luiz Costa. *Estruturalismo e teoria da literatura*; introdução às problemáticas estética e sistêmica. Petrópolis: Vozes, 1973.
- MAGALHÃES, Ligia Cademartori. *O que é literatura infantil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- MAGALHÃES, Ligia Cademartori. Jogo e iniciação literária. In: ZILBERMAN, Regina, MAGALHÃES, Ligia. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*. São Paulo: Ática, 1982. p. 25-40.
- MESA REDONDA “A ESTILÍSTICA E AS QUESTÕES DO ESTILO”, 1988, Belo Horizonte. *Estilo*, Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1988. 4 p. (Mimeogr.).
- MILLER, Jacques-Alain. *Percurso de Lacan; uma introdução*. Trad. Ari Roitman. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- MILLOT, Catherine. *Freud antipedagogo*. Trad. Ari Roitman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- MORA, José Ferrater. *Diccionario de filosofía*. 3.ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1951.
- MOUNIN, Georges. *La linguistique*. Paris: Seghers, 1987.
- NASIO, Juan-David. *Cinco lições sobre a teoria de Jacques Lacan*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- NASIO, Juan-David. *A criança magnífica da psicanálise; o conceito de sujeito e objeto na teoria de Jacques Lacan*. Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- NASIO, Juan-David. *Lições sobre os 7 conceitos cruciais da psicanálise*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- PEREZ-RIOJA, J. A. *Diccionario de símbolos y mitos; las ciencias y las artes en su expresión figurada*. Madrid: Tecnos, 1962.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivainha; ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.
- PIAGET, Jean. *Problemas de psicologia genética*. Trad. Celia E. A. Di

- Piero. Rio de Janeiro: Forense, 1973.
- POMMIER, Gérard. *O desenlace de uma análise*. Trad. Cristina Rollo de Abreu. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- QUEIRÓS, Bartolomeu Campos. *Ab! Mar*. São Paulo: Quinteto, 1985.
- QUEIRÓS, Bartolomeu Campos. *Cavaleiros das sete luas*. 4.ed. Belo Horizonte: Miguilim, 1988.
- QUEIRÓS, Bartolomeu Campos. *Ciganos*. 6.ed. Belo Horizonte: Miguilim, 1994.
- QUEIRÓS, Bartolomeu Campos. *Índex*. 2.ed. Belo Horizonte: Miguilim, 1989.
- QUEIRÓS, Bartolomeu Campos. "...das saudades que não tenho. In: ABRAMOVICH, Fanny (Org.). *O mito da infância feliz*; antologia. 3.ed. São Paulo: Summus, 1983. p.23-29.
- QUEIRÓS, Bartolomeu Campos. Literatura e infância. *Releitura*, Belo Horizonte, n.5, p.52-54, jan.-fev. 1994.
- QUEIRÓS, Bartolomeu Campos. Nossa literatura infantil viaja para outros países. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 28 mar. 1989. Segunda Seção, p.1. (Entrevista.)
- QUEIRÓS, Bartolomeu Campos. *Onde tem bruxa tem fada...* 46. ed. São Paulo: Moderna, 1983.
- QUEIRÓS, Bartolomeu Campos. *O peixe e o pássaro*. Belo Horizonte: Formato, 1991. 39p.
- QUEIRÓS, Bartolomeu Campos. Sara Ávila; singular e plural. In: SARA. Belo Horizonte, 1988. [Não paginado]. (Folheto editado na inauguração do Museu Mineiro em 30 de novembro de 1988.)
- REGNAULT, François. Essas esquisitices abundantes nos textos psicanalíticos. In: MILLER, Gérard. *Lacan*. Trad. Luiz Forbes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989. p. 123-134.
- RAMOS, Maria Luíza. Do Édipo ao Édito, no jogo do significante. In: BRANDÃO, Jacyntho Lins (Org.). *O enigma em Édipo Rei; e outros estudos de teatro antigo*. Belo Horizonte: CNPq/UFMG/FALE, 1984. p.202-223.

- ROSEMBERG, Fúlvia. *Literatura infantil e ideologia*. São Paulo: Global, 1985.
- ROSENFELD, Anatol, GUINSBURG, J. Romantismo e classicismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O romantismo*. São Paulo: Cultrix, 1978. p. 261-274.
- SANDRONI, Laura Constância, MACHADO, Luiz Raul (Orgs.). *A criança e o livro; guia prático de estímulo à leitura*. São Paulo: Ática, 1986.
- SILVESTRE, Danièle. Le fantasme. In: ZAFIROPOULOS, Marcos (Org.). *Aspects du malaise dans la civilisation*. Paris: Navarin, 1987. p.93-99.
- SPITZER, Leo. *Études de style; précédé de Leo Spitzer et la lecture stylistique par Jean Starobinski*. Trad. Michel Foucault. Paris: Gallimard, 1970.
- STAROBINSKI, Jean. Leo Spitzer et la lecture stylistique. In: SPITZER, Leo. *Études de style; précédé de Leo Spitzer et la lecture stylistique par Jean Starobinski*. Trad. Michel Foucault. Paris: Gallimard, 1970. p.7-39.
- VALAS, Patrick. In: MILLER, Judith (Org.). *A criança no discurso analítico*. Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991. p.141-153.
- YLLERA, Alicia. *Estilística, poética e semiótica literária*. Trad. Evelina Verdelho. Coimbra: Almedina, 1979.
- ZILBERMAN, Regina, MAGALHÃES, Ligia Cadermatori. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*. São Paulo: Ática, 1982. p.3-24.

diálogo, fruto criativo da solidão, ao procurar configurar-se como literário tem uma linha imperceptível entre realidade e fantasia. Assim procuro um texto com qualidade de “escritura” para possibilitar vários níveis de leitura e entendimentos.

Ter o meu trabalho reconhecido como material de análise e reflexão por Ana Maria Clark Peres, vem confirmar minha proposição de escritor ao tentar construir uma escrita que ao deixar o domínio do feitor ganha novas adjetivações por meio de uma leitura criativa, analítica e plena em rigor acadêmico.

Bartolomeu
Campos de Queirós

“Se a falta é estrutural, e se não se vive sem a base fantasmática (o infantil que se atualiza), não seria possível afirmar que, em toda literatura, há esse infantil, ainda que menos ou mais encoberto? O infantil na literatura, que não se confunde, certamente, com a Literatura Infantil, tampouco com relatos de infância.

Na particularidade de cada novo ato, a criança é quem escreve no adulto. E ela o faz com estilo — assinatura pontual, estilo portador de sujeito.”



ISBN 85-74420-13-1



COLEÇÃO
SEM FRONTEIRAS