

LOUCURA E OBRA: POR UMA AFINIDADE SUTIL

Laura Lustosa Rubião (UFMG)

RESUMO:

O presente artigo explora as articulações possíveis entre a vida e a obra de um escritor, quando se trata de vidas marcadas pelos destinos da loucura. Toma-se como ponto de partida o debate inaugurado com Lacan a partir de Joyce, a fim de fomentar a ideia de que a escrita pode promover um modo de enlaçamento das instâncias psíquicas evitando, assim, o desencadeamento da psicose. Para tanto tomamos como exemplo as vicissitudes da escrita em Robert Walser.

Palavras-chave: loucura, obra, escritura, psicose ordinária

ABSTRACT: The following paper explores possible articulations between the life and the work of a writer when dealing with lives marked by the destinies of madness. Considering the debate that was set out by Lacan, based on Joyce, we foment the idea that writing promotes an intertwinement of psychic instances avoiding triggering psychosis. To do so, we've taken as example the vicissitudes of Robert Walser's writings.

Keywords: madness, work, writing, ordinary psychosis

Introdução

O presente artigo explora as articulações possíveis entre a vida e a obra de um escritor, quando se trata de vidas marcadas pelos destinos da loucura. Tomaremos como ponto de partida o debate inaugurado com Lacan a partir de Joyce, a fim de fomentar a ideia de que a escrita pode promover um modo de enlaçamento das instâncias psíquicas evitando, assim, o desencadeamento da psicose.

Esse segundo paradigma da clínica das psicoses (que ganha corpo no ensino de Lacan a partir dos anos 70) opõe-se claramente àquele inspirado na psicose extraordinária de Schreber, cujos escritos, trazem a marca da desagregação e do esfacelamento textual, típicos do delírio que provoca a ruína da subjetividade (SCHREBER, 1911, (1995)).

Muitos foram os escritores que, tomados pela experiência radical da loucura, viram-se lançados fora do domínio da obra, inaptos, temporária ou definitivamente, ao ato da escrita.

Ao longo desta elaboração, perguntar-se-á se as novas modalidades clínicas da psicose em nossos tempos, em suas configurações mais brandas ou 'ordinárias' como têm sido chamadas, subsistem como tal, por meio de um enlaçamento que se dá através da escrita. Tomaremos como referência para nossa argumentação as vicissitudes da escrita de Robert

Walser, a partir das quais, pode-se detectar a invenção de uma afinidade sutil ao campo da escritura.

1. Loucura e Obra: qual enlaçamento possível?

O debate sobre os modos de articulação entre a vida e a obra de um escritor, tem se mostrado bastante profícuo e instigante sob diversos aspectos. Há os que defendam uma autonomia e uma assepsia da obra em relação à vida, uma vez que o escrito deve ser recebido como pura articulação significativa que se emancipa de qualquer “contaminação” relativa aos percalços da vida em questão. Há os que concebam a vida como um ponto indiscernível da obra, como a matéria pulsante do próprio corpo da escrita, sem que se tenha, por isso, que recorrer a qualquer psicobiografia sobre a vida do autor.

Partimos do pressuposto de que há entrelaçamento entre vida e obra, tomando como referência textos clássicos que trataram de cernir uma função específica da escrita (no sentido da escritura)¹ na economia psíquica de vidas marcadas pelos destinos da loucura.

São conhecidos trabalhos como os de Jean Michel Rey² que abordam os intrincados caminhos que levam tanto ao dissídio entre loucura e escrita, quanto à possibilidade de operar a partir de um “tratamento” da vida pelo exercício da escrita. Até que ponto a loucura pode se reconciliar com a obra escrita, até que ponto tornam-se excludentes? Seria possível tomar o ato da escrita como um modo de enlaçamento ou amarração dos efeitos aterradores da loucura, quando se trata de conceber a palavra poética como intrinsecamente louca, ou seja, sem qualquer compromisso com a prática descritiva da realidade? Mais do que isso: seria possível tomar um escrito como ponto de ancoragem de uma vida que se posta na fronteira da loucura e que, em razão mesmo dessa ancoragem, deixe de sofrer os efeitos devastadores do enlouquecimento tal como podemos conhecê-los em sua forma clássica nos manuais de psiquiatria?

Essa última vertente parece ter sido a adotada por Jacques Lacan ao afirmar que Joyce teria sido salvo da loucura pelo modo como construiu sua obra escrita. (LACAN, (1975-76)) Nessa perspectiva, entra em relevo a relação de enodamento entre loucura e obra como um recurso para aqueles que, para não serem lançados fora da vida, recorreram a um trabalho original com a escrita enquanto anteparo possível ao desencadeamento de um quadro psicótico.

Impossível não recorrer ao clássico texto de Foucault “A loucura, a ausência de obra” para o desdobramento dessas questões. Esse texto se mantém vivo ainda hoje, pois localiza o momento a partir do qual a ciência, munida do seu aparato técnico, teria feito coincidir a loucura com a doença mental:

¹ Termo valorizado pelo pensamento estruturalista francês das décadas de 60/70 e que marca uma diferença em relação ao gesto banal da escrita transitiva que se ocupa da função do ‘falar sobre’, ou seja, que se ocupa da apreensão descritiva de um conteúdo qualquer. A escritura remete à tessitura plurivocal da rede significativa apreendida por si mesma, ou seja, sem qualquer apego a um referente que lhe seja exterior. Cf: BARTHES, R. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

² Trata-se da trajetória do escritor Antonin Artaud, internado em razão do desencadeamento brutal de sua psicose e que teria retomado a prática da escrita por meio do endereçamento de cartas a seu psiquiatra e da tradução de poemas de Lewis Carroll. Cf, REY, Jean-Michel. *O nascimento da poesia*. Antonin Artaud. Belo Horizonte: Autêntica, 2002

“Estamos nesse ponto, nesta dobra do tempo na qual um certo controle técnico da doença recobre mais do que designa o movimento que fecha sobre si a experiência da loucura. Mas é esta dobra justamente que nos permite desdobrar o que durante séculos permaneceu implicado: a doença mental e a loucura – duas configurações diferentes, que foram juntadas e confundidas, a partir do século XVII (...)” (FOUCAULT, 1964 (2002), p.213)

Ora, sabemos que essa “dobra do tempo”, localizada pelo autor a partir do século XVII como momento em que a loucura teria se desvirtuado no enquadramento técnico da ‘doença mental’, é a mesma que confrontou, de forma direta, o campo da razão ao da desrazão, tomando como parâmetro a nítida fronteira entre o normal e o patológico. Seria possível afirmar que esse modo de pensar tenha sofrido desdobramentos, transformações e torções sócio-culturais?

Por um lado o argumento de Foucault é extremamente vivo, quase preditivo, quando afirma que a doença mental entraria em um “espaço de controle cada vez melhor: nos hospitais, a farmacologia já transformou as salas dos agitados em grandes aquários mornos” (FOUCAULT, 1964 (2002), p.219). Ora, sabemos que os progressos da técnica em psicofarmacologia atingiram um êxito mercadológico e cultural notáveis, pois assistimos a uma adesão imediata dos sujeitos às novas classificações de doenças que, além de um nome, lhes proporciona um gozo imediato do fármaco (Laurent, 2009, p.30)

Por outro lado, o que nos parece um tanto obsoleto nas elaborações foucaultianas seria a persistência, nos dias de hoje, de um operador de demarcação nítida entre o campo da doença mental e da normalidade, do irracional e do racional. Não nos parece mais ser possível reconhecer fronteiras tão rígidas, calcadas num saber de autoridade como o que fora encarnado pela psiquiatria a partir do século XVII. A própria configuração dos espaços destinados ao tratamento e acolhimento dos portadores de sofrimento mental graves e em crise, mudou sensivelmente. Hoje dispomos da idéia de rede – ou como propôs Garcia – de rede de redes (GARCIA, 2002, p.103), nas quais está prevista a possibilidade de maior circulação e assimilação da loucura pela cidade e pelos dispositivos múltiplos que se abrem à sua abordagem. Retorna intacta a grande ironia machadiana transmitida (precocemente) pelos arroubos de classificação da loucura, encarnados por Simão Bacamarte na pequena Itaguaí. Em poucos meses a Casa Verde, espaço hospitalar destinado a segregar com precisão a loucura, já abrigava mais da metade dos cidadãos da pequena vila, cada qual identificado por um ponto de estranheza ou exterioridade a si mesmo, fato que apagava com tenacidade a grande linha divisória almejada pela ciência dos fins do século XIX. (ASSIS, 1882 (1986)) Todos deliram, parece ser o refrão antecipado pelo gênio de Machado.

Essa maior “deslocalização” da loucura (RUBIÃO, 2010) talvez nos faça ver de modo mais preciso como os progressos da técnica também se pulverizam e já não é privilégio dos loucos o consumo de fármacos: a cada um, talvez pudéssemos acrescentar, o seu aquário (morno) particular ou sua quota de tramitação no âmbito do que se pode reconhecer como delírio de normalidade (Laurent, 2009, p.23-33).

Mas, caberia especificar melhor, do ponto de vista da psicanálise, quais as implicações teóricas subjacentes a esse processo que denominamos de deslocalização da loucura ou do estreitamento das fronteiras que demarcam o ponto exato de entrada ou de saída de experiências designadas como tal.

O escopo conceitual construído ao longo das primeiras décadas do ensino lacanian e amparado, sobretudo, nas teses dos anos 50, que traziam o selo do chamado “retorno a

Freud”, mostrou-se em franco descompasso com os desafios da clínica contemporânea. Com efeito, o conceito de forclusão do Nome-do-pai, que trouxe dignidade conceitual à *Verwerfung*³ freudiana e lançou as bases de uma orientação psicanalítica consistente no campo da psicose tornou-se, ao longo do tempo, insuficiente para lidar com as novas configurações clínicas pertinentes a esse campo.

A função paterna no seu papel normatizador condizente com o contexto edípico, tal como aplicado ao domínio neurótico, e sua ausência, inferida das manifestações típicas dos sintomas psicóticos operou por muito tempo como uma ferramenta clínica decisiva na elaboração do diagnóstico diferencial e na condução de casos de psicose. Com efeito, as novas modalidades de apresentação clínica não nos autorizam mais, com tanta facilidade, discernir uma fronteira nítida pautada na presença ou na ausência de uma determinada operação psíquica. O Édipo enquanto momento constitutivo do psiquismo e divisor de águas entre os campos da neurose e da psicose funcionou como uma referência que permitia alocar com certa comodidade o plano da norma – regido pelos princípios da organização paterna ancorada na significação fálica – do lado da neurose, bem como os efeitos do seu desvio, do lado da psicose.

Os avanços da teoria em conformidade com as novas configurações sócio-culturais fizeram com que pairasse uma sombra sobre a universalidade metafísica do pai, enquanto operador lógico-simbólico capaz de regulamentar e mapear (caso tivesse sido internalizado) os efeitos perturbadores da satisfação pulsional, que portam, por estrutura, o sentido do ingovernável, do que opera como um resíduo resistente à qualquer normatização.

Interrogados a partir dessas mudanças, os analistas de orientação lacaniana se concentraram em torno de um debate que se deu em três tempos.

Em um primeiro encontro, intitulado o conciliábulo de Angers, discutiu-se os *Efeitos de surpresa nas psicoses* (MILLER, 1997). Momento de acolher o primeiro impacto do novo que se anunciava como um desafio ao modelo tradicional de abordagem das psicoses. O segundo ficou conhecido como a conversação de Arcachon e gerou uma publicação denominada *Os casos raros, inclassificáveis da clínica psicanalítica* (MILLER, 1998). Este foi o momento de isolar, a partir de um extenso debate clínico, relatos que contrariavam o raciocínio clínico tradicional, pautado no pronto reconhecimento de uma estrutura psíquica com nítidas fronteiras estabelecidas entre neurose, psicose e perversão. Abordaram-se casos mistos, que traziam uma dificuldade na decisão pelo diagnóstico e uma opacidade no manejo do tratamento. Por fim, um terceiro encontro, a convenção de Antibes, gerou a construção da noção de psicose ordinária, assim nomeada por Jacques Alain Miller e, desde então, reconhecida como a psicose sem os sinais de um autêntico desencadeamento ou sem a manifestação sintomática clássica, normalmente atribuída a esse quadro psíquico.

Desde então um fecundo debate vem se proliferando em múltiplas publicações sobre o tema que, no fundo, denota o modo como os analistas se apropriaram teoricamente, de maneira mais formalizada, do que se convencionou chamar a segunda clínica de Lacan.⁴

³ Forclusão do Nome-do-pai foi a definição teórica a que chegou Lacan com a finalidade de traduzir termo alemão *Verwerfung* (normalmente traduzido como rejeição), utilizado por Freud em contraste com a *Verdrängung* (recalcamento) e com a *Verleugnung* (recusa).

⁴ Vale lembrar que a chamada primeira clínica de Lacan está marcada pelo uso do conceito de Nome-do-Pai como operador universal e demarcador único entre as estruturas clínicas. Desse modo, a psicose seria reconhecida pela ausência de inscrição simbólica da metáfora paterna, em oposição nítida à neurose. Enquanto a segunda (a partir dos anos 70) está situada no mais além do Édipo e conta com a noção de pluralização dos

Ao final de seu ensino, na década de 70, Lacan havia tomado o caso Joyce como um novo paradigma teórico para o campo das psicoses. Este modelo apresentava uma configuração totalmente diversa do anterior, assentado na análise freudiana (revisitada por Lacan na década de 50) sobre o caso Schreber. Aspectos decisivos para a elaboração de um diagnóstico de psicose tais como o desencadeamento, a ruína do mundo subjetivo dada pela presença inequívoca dos chamados fenômenos elementares (idéias delirantes e experiências alucinatórias), o encontro com Um-pai, representando a intrusão de uma dimensão terceira situada em oposição a um equilíbrio da ordem imaginária (LACAN, 1957, p.584) não podiam ser reconhecidos na trajetória do escritor irlandês que, ainda assim, testemunhava algo dos efeitos da loucura em sua vida.

A grande questão de Lacan em seu trabalho sobre Joyce foi introduzir a hipótese de que sua obra, marcada pela bricolagem com a língua, com uma dimensão da fala que “ao ser quebrada, desmantelada, acaba por ser escrita – a ponto de ele acabar por dissolver a própria linguagem” (LACAN, 2007 (1975-76), p.93), o teria impedido de sucumbir às experiências abissais da psicose testemunhadas por Schreber em seus escritos autobiográficos. Nos seus “*jokes* inconcebivelmente privados” (LACAN, 2007 (1975-76), p.73) Joyce opera por um trabalho que lembra um “tráfico para além das línguas” (LACAN, 1973, p.504) e cifra o que faz furo no real por meio de um “*jouis-sens*” desabitado da narrativa, dos componentes do romance, cujos personagens estão delimitados pelo fio da trama histórica. Esse trabalho extenuante de cifra aponta para um núcleo radical de *intradução* que, no entanto, convida perpetuamente ao trabalho de tradução. Poderia o trabalho da escrita promover um ponto de amarração que incida como suplência ao furo deixado pela não inscrição do Nome do Pai forcluído no campo do Outro? Eis a pergunta que se pretende fazer reverberar nesta investigação.

2. O que é uma obra?

Antes de retomar o fio da argumentação foucaultiana, que coloca a obra em posição de exclusão ao campo da loucura, devemos nos perguntar o que se está chamando de obra a partir do gesto subversivo promovido por Mallarmé – não desconsiderado, como veremos, pelo próprio Foucault. Caberia, portanto, definir a noção de obra literária a partir dos elementos da contemporaneidade e verificar em que medida essa nova definição serve para repensar a relação entre loucura e obra.

A contribuição de Barthes em seu texto, “Da obra ao texto”, parece-nos pertinente para dar um primeiro impulso a essas questões. O autor se dedica justamente a avaliar o impacto da mudança operada sobre a função da linguagem e seu emprego moderno no campo da literatura no sentido de ultrapassar e tensionar as relações do texto com o que tradicionalmente se convencionou chamar de obra literária.

A noção de obra, nos diz, é tomada num processo de filiação. Desse ponto de vista, poder-se-ia detectar a partir de uma obra suas determinações históricas e sociais. Estaria embutido aí o modo como o autor passa a assinar seu produto, assumindo uma relação de paternidade com o mesmo ou, ainda, a maneira pela qual recorre aos processos legais que garantem suas “intenções declaradas”, por meio dos direitos autorais, que consolidam a

nomes do pai, no sentido de que qualquer coisa pode servir como modelo de uma função de contenção do gozo sem lei que acomete a todos – neuróticos e psicóticos.

medida de autenticidade ou de reconhecimento último de uma marca registrada. A concepção da obra como um organismo que obedece a certo desenvolvimento sempre remetido às origens da autoria (no sentido da paternidade) entra em franco desacordo, no entender de Barthes, com a ideia de rede própria ao texto que se emancipa da obra, no sentido em que a voz autoral é feita de um tecido plurivocal a partir dos múltiplos fios da enunciação. (BARTHES, 1971 (2004), p.73-74)

Hierarquia, origem, desenvolvimento e organismo, são termos dificilmente absorvidos pelas novas configurações da arte no contexto estabelecido a partir da modernidade. Cada vez mais as produções plásticas, visuais ou literárias se inscrevem em domínios híbridos (RAMOS, 2010) onde o exercício das classificações, da identificação dos gêneros e das relações de pertencimento a determinada tradição torna-se inoperante e sem sentido.

De fato, quando a crítica se apropria da arte como objeto de análise, em geral se coloca a mapear um sentido histórico e classificatório o qual, muitas vezes, procura cernir o perfil do autor numa dada planilha hierárquica ou num código de apresentação temporal dessa autoria. Pensemos na vasta e multifacetada obra de Picasso com suas fases azul, rosa, cubista....

A própria crítica literária no âmbito dos estudos comparatistas teve que se desfazer, no contexto da modernidade, dos operadores convencionais de que sempre dispôs e que se baseavam numa “lógica de causa e efeito, de antes e depois, de origem e derivações” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p.93) Perrone-Moisés, ao abordar esse tema, detecta na antiga metodologia dos estudos em literatura comparada, que insistia em tomar a tradição no sentido da filiação, traços de uma visão **edipiana** (PERRONE-MOISÉS, 1990, p.97) marcada pelo rancor da dívida, e conseqüentemente, poder-se-ia dizer, pelos embaraços da falta.

Também no âmbito dos estudos críticos em literatura encontramos a alusão à agonia do pai, como aquele que gerencia a declinação dos valores consolidados no tempo linear da história, capaz de transmitir um nome pleno de respeito e dignidade. Esse movimento de queda de uma referência a partir da qual se situa uma origem e seus desdobramentos, dá lugar a escritos cuja textura é feita de uma permanente mutação, de uma renovação constante de efeitos que se entrelaçam numa trama onde não há centro nem periferia, ponto de entrada ou saída, algo como os vertiginosos labirintos da escrita borgeana.

Talvez possamos situar a obra como avessa aos não menos vertiginosos sintomas da loucura na medida em que é pensada como vetor da ordenação espaço-temporal de uma determinada afirmação autoral. Torna-se premente indagar, nos limites propostos por essa investigação, quais os modos possíveis de articulação ou de desarticulação entre os termos loucura e obra.

3. Lituraterra: o litoral entre loucura e obra

Se o título do artigo de Foucault nos remete ao modelo da exclusão – ou a loucura ou a obra – é possível, todavia, extrair dos interstícios de seu argumento um ponto de convergência entre estes termos, o que dá ao problema um questionamento mais denso. Como nos aponta Laia, Foucault acaba por nos enredar num impasse (LAIA, 2001, p.35), do qual ele próprio não consegue sair. Se, por um lado, a loucura constitui um obstáculo ao contorno exigido pelo formato da obra - como testemunham as trajetórias de autores lançados para fora do espaço da obra em função da irrupção de sua loucura, tais como Artaud, Van Gogh, Nietzsche e

Roussel -, por outro, as próprias mudanças atribuídas ao estatuto da obra, sobretudo a partir do século XX, favorecem a afinidade entre esses dois campos.

Se o autor tivesse se detido no primeiro passo de seu argumento, não teria feito mais do que aderir a “certas posições clínico-psiquiátricas” nas quais está previsto que “a loucura pode implicar um empobrecimento, um comprometimento ou uma degeneração das capacidades intelectuais e criativas” (LAIA, 2001, p.36), ou seja, não teria apreendido a dimensão de exclusão entre loucura e obra, a não ser pelo caráter deficitário da primeira, congelada na inércia de todo gesto criativo no campo da arte.

É por ter sido leitor atento de Mallarmé e do próprio Joyce que Foucault pôde localizar um espaço vazio constitutivo da própria obra, espaço a partir do qual opera a dobra da linguagem sobre ela própria, com os conseqüentes efeitos de dissipação do sentido, da coesão narrativa, das pretensões utilitárias da comunicação:

“Mas, depois de Reymond Roussel, depois de Artaud, [a loucura] é também o lugar do qual se aproxima a linguagem da literatura. Mas a linguagem não se aproxima dela como de alguma coisa que teria a tarefa de enunciar. É tempo de se aperceber que a linguagem da literatura não se define por aquilo que ela diz nem tampouco pelas estruturas que a tornam significante. (...) Nesse sentido, o ser da literatura, tal como ele se produz depois de Mallarmé chegando até nós, ganha a região na qual se faz, a partir de Freud, a experiência da loucura” (FOUCAULT, 1964 (2002), p.218)

Vê-se então que, para Foucault, loucura e literatura passam a se imbricar apenas a partir do momento em que a segunda se desembaraça do domínio das belas-letas, do lustro das formas acabadas que visam ao entretenimento, da estética de uma narrativa coesa que toma o leitor como cúmplice no sólido terreno da razão e do entendimento. A literatura cativa da loucura seria então, para retomar o percurso de Lacan, da ordem da Lituraterra.⁵ (LACAN, 1971, p.15-25)

A partir dessa nova dobradiça que propaga a afinidade entre esses dois campos seria possível perguntar: a noção de obra literária descomprometida com o sentido, com a informação e mesmo com o entretenimento, beneficiaria a aproximação com a loucura de modo mais ordinário? Esfumadas as fronteiras que definiam claramente o campo da neurose e da psicose, da razão e da desrazão, do literário como meio de acesso à realidade (ainda que ficcional) e do redobramento do vazio escavado pela letra, fronteiras estas assentadas na referência sólida do Nome-do-pai, que conseqüências extrair para os modos de tensionamento entre os campos da loucura e da obra? Sendo os modos de apresentação da loucura em nossos dias cada vez mais discretos, ou seja, cada vez mais infiltrados nos modos de gozo do tecido sócio-cultural, haveria mudanças na maneira pela qual se conectam ou se desconectam a loucura e a obra? Se o encontro com o furo do sentido (familiar tanto à experiência da loucura, quanto ao domínio da letra), já não assume o caráter de uma excepcionalidade (esta que talvez tenha lançado em definitivo um Rimbaud no mais denso silêncio literário), então devemos conceber outros modos de enlaçamento e desenlaçamento entre esses campos? Isto talvez exija-nos outro raciocínio topológico que não mais delimite, numa superfície plana, zonas de exclusão precisas entre o dentro e o fora.

⁵ Neologismo empregado por Lacan no texto homônimo em que comparece o termo ‘litura’, que remete a rasura, correção e que faz assonância com ‘literatura’. Nesta ocasião, Lacan elabora, a partir dos estudos Joyceanos, o conceito de letra que se opõe ao de significante, na medida em que privilegia o aspecto material da língua em detrimento dos efeitos de sentido.

4. Walser e a ‘comunidade *Bartleby*’

Com o intuito de introduzir alguns desdobramentos preliminares para essas questões, caberia mencionar o livro de Henrique Vila-Matas, “*Bartleby e companhia*”, no qual se dispõe a tratar de “um mal intrínseco ao domínio literário” — vindo à tona sobretudo com a modernidade e expandindo-se cada vez mais sob a forma de uma “pulsão negativa”—, definido pelo autor como “a única tendência atraente da literatura contemporânea”. (VILA-MATAS, 2004, p.127)

Num misto de ensaio e ficção, o autor percorre inúmeras situações (reais ou fictícias) nas quais os protagonistas, escritores embaraçados com a impossibilidade de prosseguir escrevendo, fazem repercutir a impossibilidade mesma da escrita já enunciada por Mallarmé em *Crise du vers*. Esses numerosos e ilustres representantes da arte do Não, acabam por assumirem atitudes de mutismo, paralisia ou renúncia, respostas diversas a uma mesma constatação (quase sempre angustiante): a do eclipse próprio ao ato de escrever, que turva sempre a possibilidade do sentido ou da “bancarrota da palavra” (VILA-MATAS, 2004, p.97) sempre às voltas com o vazio que produz.

Embora se trate de tema “labiríntico que carece de centro”, por haver “tantos escritores como formas de abandonar a literatura” (VILA-MATAS, 2004, p.157), — conquanto dificilmente conseguiremos encontrar um fio que possa ligar as diferentes pronúncias do Não nos descaminhos de autores que compõem a emaranhada “constelação *Bartleby*”⁶ —, resgatamos seu interesse para a presente discussão, na medida em que coloca em destaque o paradoxo daquilo que só é possível enunciar a partir do ponto mesmo do eclipse e do silêncio próprios ao gesto de escrever que cava, ele mesmo, o vazio que é sua matéria. Como na imagem do oleiro apresentada por Lacan (1959-60), o mesmo gesto que dá existência ao vaso expõe o furo central, de modo que, do contorno da forma, emerge o informe:

“Disponho-me, então, a passear pelo labirinto do Não, pelas trilhas da mais perturbadora e atraente tendência das literaturas contemporâneas: tendência em que se encontra o único caminho que permanece aberto à autêntica criação literária; que se pergunta o que é e onde está a escrita e que vagueia ao redor de sua impossibilidade (...) Apenas da pulsão negativa, apenas do labirinto do Não pode surgir a escrita por vir (...)” (VILA-MATAS, 2004, p.11)

O autor toma como ponto de partida o inesquecível personagem de Melville, uma espécie de paradigma da síndrome do Não ou “da atração pelo nada” que, como “mal endêmico”, (VILA-MATAS, 2004, p.10) teria se alastrado no vasto campo literário da modernidade até os nossos dias.

Bartleby é o escriturário da novela de Melville que se candidatou ao ofício de copista e que aos poucos se rende a uma profunda negação da vida e de qualquer tipo de contato com o Outro, postando-se imóvel diante da janela do escritório na direção de uma parede de tijolos de Wall Street. Ele é aquele que

“nunca bebe cerveja, nem chá, nem café como os outros; que jamais foi a parte alguma, pois vive no escritório, onde passa até mesmo os domingos; que nunca disse quem é, nem de onde veio, nem se tem parentes neste

⁶ Tais como Hofmannsthal, Walser, Kafka, Beckett, Celan dentre tantos outros citados pelo autor. (p.176)

mundo; que, quando lhe perguntam onde nasceu ou lhe encarregam de um trabalho ou lhe pedem que conte algo sobre si, responde sempre:

— Preferiria não o fazer” (VILA-MATAS, 2004, P.10)

O interessante é que Vila-Matas tenha se dedicado ao trabalho de reunir numa estranha comunidade seres abatidos em seu silêncio e em sua solidão. Cada qual presa a seu modo, desse ponto fundamental de divórcio com o mundo e, sobretudo, com as letras. Uma comunidade de uns sozinhos, que formam um enxame (*essaim*) tal qual evoca Lacan em seu seminário ‘Mais ainda’.⁷ (1972-73), p. 196)

Interessa-nos registrar, sobretudo, a delicadeza da resistência empreendida por Bartleby, seu caráter anódino, seu discreto alheamento da realidade, revelador de uma estranheza própria aos homens comuns, impregnados do mal que devem combater, eles próprios submersos no caráter burocrático e entediante do cotidiano que é sua vida. Não seria esse modo pontual de se obstinar numa recusa reiterada do Outro, um modo original de celebrar ao mesmo tempo o divórcio e as bodas entre a loucura e a escrita do que jamais pode se escrever?

Mas de toda a vasta e heterogênea comunidade Bartlebyana detectada no livro de Vila-Matas, chama-nos a atenção o caso de Robert Walser, autor que tem sido consagrado na atualidade como uma das maiores referências de Franz Kafka e de Robert Musil e que teve, em vida, um reconhecimento moderado nos circuitos letrados de seu tempo.

Chama-nos a atenção em especial o fato de que, mesmo tendo se recolhido a um silêncio literário radical durante os vinte e oito anos finais de sua vida, anos em que esteve internado em instituições de tratamento psiquiátrico (ponto talvez de exclusão total entre loucura e obra), Walser havia sido um escritor contumaz e perseverante, embora renegasse com veemência o sucesso e o reconhecimento literários. Salta aos olhos a diferença de sua relação com a impossibilidade da escrita quando comparada, por exemplo, à ruptura abrupta e radical verificada no caso de Rimbaud – um dos representantes foucaultianos da relação de exclusão entre loucura e obra.

Nascido em Berna em 1878, Robert Walser assumiu, desde a adolescência, funções trabalhistas menores como as de ajudante bancário, mordomo, auxiliar de escritório. Enquanto pulava de emprego em emprego, dedicava-se à escrita de pequenos textos em prosa e a pequenas peças de teatro (os chamados *dramolets*), o que lhe permitia sustentar a função da escrita em perfeita aliança com o traço que sempre lhe foi o mais marcante: a invisibilidade.

Invisíveis também foram os principais personagens de seus romances de juventude, sempre dedicados (em um tom autobiográfico inequívoco e assumido pelo próprio autor) a funções menores que pudessem colocar em evidência sua tendência em manter-se (paradoxalmente vivo) como um “zero a esquerda”.⁸

Seus escritos dão forma, durante muito tempo, a “convicções simplistas sobre o modo como o mundo realmente funciona (é comandado pelas grandes empresas para explorar o homem comum)” e elevam “a obediência à qualidade de mais alta das virtudes” (COETZEE,

⁷ Lacan joga com a pronúncia do termo S1 que faz assonância com *essaim* (enxame), evocando a existência do Um sozinho, o significante mestre que funda a cadeia de significantes.

⁸ Como seu personagem Jakob Von Gunten revelou sobre o caráter dos jovens estudantes do Instituto Benjamita (escola de formação para mordomos) ele próprio afirmou a seu amigo Carl Seelig: “Ele, Robert Walser era um zero a esquerda e queria ser esquecido” (Vila-Matas, p.26)

2000-2005, p.38) enquanto, na vida e na obra, não sem uma boa dose de ironia, desprezam-se as insígnias do Outro, as benesses de um lugar de exceção que pudesse gerar orgulho, cobiça ou distinção social. Sua renúncia (ou maneira específica de dizer não) encontra uma pronúncia efetiva no próprio ato de escrever onde o que se desata encontra o seu ponto mesmo de atadura. Ou, nas palavras de Lacadée: “Este homem que nos encanta pela simplicidade de seus escritos, por sua clareza, pela exatidão de suas palavras e por sua lição de ironia, não deve nos fazer esquecer que ele encontrou assim, o meio de se manter numa certa saúde mental” (LACADÉE, 2010, p.27)

Em algum momento entre os seus trinta ou quarenta anos (COETZEE, 2000-2005, p.41), Walser começa a sofrer de câimbras psicossomáticas na mão direita, o que atribui a uma “animosidade inconsciente” em relação ao uso da caneta e passa a escrever sob o domínio do que ele próprio nomeou como sendo o “método” ou o “sistema do lápis”. Deixou cerca de quinhentas páginas escritas em uma caligrafia diminuta, quase ilegível, escritas em alemão literário “com tantas abreviações idiossincráticas que, mesmo para os editores mais familiarizados com ela, sua decifração inequívoca nem sempre é possível.” (COETZEE, 2000-2005, p.42). Esse novo método evidenciou que o que importava agora não era mais a narrativa em si, mas o “movimento rítmico, ininterrupto, introvertido, movido a sonho” que lhe proporcionava um autêntico prazer da letra, uma “bem aventurança singular”, de acordo com depoimento do próprio Walser (COETZEE, 2000-2005, p.42-3)

Segundo Lacadée, o método do lápis teria proporcionado ao sujeito um novo modo de enlaçar ou de reintegrar a mão, esse órgão fora do corpo, desamparado do suporte simbólico do falo, promovendo-lhe uma nova sustentação sem passar por um discurso estabelecido. (LACADÉE, 2010, p.74) Essa invenção ou essa espécie de bricolagem⁹ de fato se traduz por sua singularidade absoluta e não visa qualquer reconhecimento no plano universal. Pode ser vista como a realização material do traço *sinthomático*¹⁰ que traz a marca do autor: a invisibilidade. Tornada ilegibilidade (LACADÉE, 2010, p.74), pode ser pensada como um modo de se proteger do Outro, mas que realiza também o laço possível com ele ao dar corpo ao ponto de exterioridade que funda o íntimo do seu ser. Inaugura-se um novo modo de registro ou de endereçamento para estas “cartas clandestinas de alguém empurrado à ilegalidade” que surgem como “documentos de uma verdadeira emigração interior”. (SEBALD, 2010, p.99).

Walter Benjamin soube captar como ninguém o caráter genuíno do *sinthoma* Walser que não se iguala a coisa nenhuma, não é facilmente moldável por um gênero a partir do qual pudesse se inscrever numa linhagem ou grupo literários. Se os heróis vagabundos de Walser podem, até certo ponto, fazer eco à displicência de certas personagens do romantismo alemão, não seria fácil, observa Benjamin, encontrar sua real procedência:

Sabemos de onde vem o “homem que não servia para nada” [Eichendorff]. Ele vem dos bosques e vales da Alemanha romântica. Os personagens de Hamusun vêm do mundo primitivo do *ffjords*: homens que se tornam andarilhos por nostalgia. E os de Walser? Talvez das montanhas de Glaner? Dos prados de Appenzel, onde nasceu? Não. Eles vêm da noite, quando ela está mais escura, uma noite veneziana, se se quiser, iluminada pelos

⁹ Essa fase está marcada por recortes, colagens, por uma escrita sem começo, nem fim definidos.

¹⁰ No seu último ensino, Lacan, modifica a grafia do termo ‘sintoma’ introduzindo aí o ‘th’ para indicar, numa perspectiva borromeana, que o Nome-do-Pai pode ser relativizado e pluralizado, reduzindo-se a um modo específico e singular (e não mais universal como na teoria estrutural do Édipo) de encontrar uma amarração para os três registros psíquicos: Real/Simbólico/Imaginário.

precários lampiões da esperança, com um certo brilho festivo no olhar, mas confusos e tristes a ponto de chorar. Seu choro é prosa. O soluço é a melodia das tagarelices de Walser. O soluço nos mostra de onde vêm seus amores. Eles vêm da loucura, e de nenhum outro lugar. São personagens que têm a loucura atrás de si, e por isso sobrevivem numa superficialidade tão desesperadora, tão desumana, tão imperturbável. Podemos resumir numa palavra tudo o que neles se traduz em alegria e inquietação: *eles estão curados.*” (BENJAMIN, 1929 (1994) p.52, grifos do autor)

O “soluço como melodia da tagarelice” não nos coloca na trilha do que Lacan, partindo de Joyce, localizou como um modo de amarração da letra (com todas as suas virtudes de *Jouis-sens*) que promove uma espécie de atalho, ou suplência à fratura do real não todo costurado pelo semblante paterno? A tagarelice, tão estrondosa na vertente schreberiana clássica, seria passível de ser traduzida ou transmutada em soluço, fazendo-nos enxergar um novo modo enlaçamento entre loucura e obra?

Sobre o estilo de Walser, Benjamin nota ainda, com extrema perspicácia, o que poderia ter sido chamado, com Lacan, um dos modos de gozo desse “escritor ordinário”, se assim fosse possível nomeá-lo: o traço do pudor. Por mais que se possa reconhecê-lo, como um traço suíço por excelência (BENJAMIN, 1929 (1994), p.51), o autor faz notar, mais uma vez, o caráter singular em questão nesta relação ao “pudor lingüístico”. É na própria escrita que se pode reconhecer as interjeições, os pontos de parada ou suspensão, como se algo estivesse prestes a fugir-lhe do controle. É o que nota, aliás, com precisão, seu personagem mais famoso: “Hoje é necessário que deixe de escrever. Excita-me demais. E as letras ardem e dançam diante dos meus olhos” (WALSER, 2011, p.100).

Resta lembrar que para Lacan, leitor de Freud, o pudor é um dos afetos que fazem apelo ao véu e que nas psicoses ele se apresenta a céu aberto, com frequência inoperante. O pudor, ao lado da vergonha e do remorso são afetos que atestam a eficácia da significação fálica a partir da metáfora paterna no seu papel de operar como um contorno ou como uma barreira ao gozo infinito e desmedido. Seria possível reconhecer no pudor walseriano, uma espécie de prótese resultante de seu trabalho artesanal com a linguagem, em mais uma aproximação do estilo à letra?

Ainda nesta vertente pode-se relacionar, com Lacadée, o traço discreto, delicado e sutil da obra de Walser (herdeiro de *Bartleby*) ao que Jacques-Alain Miller reuniu na clínica sob o nome psicoses ordinárias. Estas teriam encontrado um ponto *sinthomático* de amarração dos registros psíquicos através da arte ou de outra invenção qualquer. Haveria nesse modo de amarração algo como uma tentativa de cura que daria, por exemplo, aos personagens de Walser ares de quem carregam “a loucura atrás de si”, por encontrar aí, justamente, o seu ponto (sempre provisório) de cura? Depois de Joyce e das transformações operadas sobre a noção de obra, pelo viés da letra lacaniana, esse tipo de invenção tornou-se mais comum?

Digamos que entre loucura e obra o vazio escavado pela letra não provoca uma dissensão abissal, nem uma harmonia tácita, mas uma afinidade a ser promovida pelo traço da sutileza que se recolhe do campo das loucuras ordinárias de nossos dias.

Nessa perspectiva, seria a (im)possibilidade da obra, sempre relançada a um ponto de inacabamento, uma espécie de instrumento de uso pessoal e intransferível, um aparelho de controle, como se expressou Guimarães Rosa?

“(…) justamente o autor deve ter um aparelho de controle: sua cabeça. Escrevo, e creio que este é o meu aparelho de controle: o idioma português,

tal como o usamos no Brasil; entretanto, no fundo, enquanto vou escrevendo, eu traduzo, extraio de muitos outros idiomas. Disso resultam meus livros, escritos em um idioma próprio, meu, e pode-se deduzir daí que não me submeto à tirania da gramática e dos dicionários dos outros (...)” (ROSA, 1965 (1994), p.35)

Referências Bibliográficas:

ASSIS, Machado de. **O alienista** (1882). In: *Obra completa (vol.II)*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, p.253-288.

BARTHES, Roland. Da obra ao texto. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 65-80.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 57-65.

BENJAMIN, Walter. Robert Walser. In: **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora brasiliense, 1994, p.50-53.

COETZEE, J.M. **Mecanismos internos: ensaios sobre literatura** (2000-2005). São Paulo: Editora Schwarcz, 2011, p.33-61

FOUCAULT, Michel. A loucura, a ausência de obra. In: **Ditos & escritos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 210-231.

FREUD, Sigmund. (1911) Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranóia (Dementia Paranoides). **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1976. vol. XII.

GARCIA, Célio. Rede de redes. In: **Psicanálise, psicologia, psiquiatria e saúde mental: interfaces**, Belo Horizonte: Ophicina arte & prosa, 2002, p.103-113.

LACADÉE, Philippe. **Le promeneur ironique**. *Enseignements psychanalytiques de l'écriture d'un roman du réel*. Nantes: Éditions Cécile Defaut, 2010.

LACAN, Jacques. (1955-1956) **As psicoses**, O Seminário, livro 3. Rio de Janeiro: J.Z.E., 1985.

—. (1955-56) **De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose**. In: *Escritos*. Rio de Janeiro:J.Z.E., 1998

_____. (1959-60) **A ética da psicanálise**, O Seminário, livro 7. Rio de Janeiro: J.Z.E., 1991.

_____. (1971) *Lituraterra*. In: **Outros escritos**. Rio de Janeiro: J.Z.E., 2003, p.11-25.

_____. (1972-73) **Mais ainda** O seminário, livro 20. Rio de Janeiro: J. Z. E., 1985.

_____. Prefácio ao Seminário 11 (1973). In: **Outros escritos**. Rio de Janeiro: J. Z. E., 2003, p. 503-507.

- . (1975-1976) **O Sinthoma**. O Seminário, livro 23. Rio de Janeiro: JZE, 2007.
- LAIA, Sérgio. **Os escritos fora de si: Joyce, Lacan e a loucura**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- LAURENT, Eric. O delírio de normalidade. In: **A clínica analítica hoje: o sintoma e o laço social**. Buenos Aires: Gramma, 2009, p.23-33.
- MILLER, Jacques- Alain. y otros. **La psicosis ordinaria**. Buenos. Aires.:Paidós, 2005.
- MILLER, Jacques.-Alain y otros **Los inclasificables de la clínica psicoanalítica**. Buenos Aires, ICBA-Paidós, 1999.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: **Flores da escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.91-99.
- RAMOS, Nuno. Entre a matéria e a linguagem.
<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-com-nuno-ramos/>, acesso em 01-08-12.
- REY, Jean-Michel. **O nascimento da poesia. Antonin Artaud**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- ROSA, João Guimarães. Diálogo com Guimarães Rosa. In: **Ficção completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p.27-61.
- RUBIÃO, Lustosa Rubião. A loucura deslocalizada e o simbólico no século XXI: conseqüências para uma abordagem clínica na saúde mental. In: **Revista Plural**, jul.-dez.2010, p.79-87.
- SEBALD, W.G. O passeador solitário. Em memória de Robert Walser. In: **Revista Serrote**, nº5. São Paulo, julho 2010, p.85-107.
- SCHREBER, Paul Daniel. **Memórias de um doente dos nervos**. São Paulo, Paz e Terra, 1995.
- VILA-MATAS, Henrique. **Bartleby e Companhia**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- WALSER, R. (1878-1956). **O diário de Jakob Von Gunten**. São Paulo: Companhia das letras, 2011.